
ICONOGRAFÍA REGIA EN LA CASTILLA DE LOS TRASTÁMARA

David Chao Castro
Marzo, 2005

UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE

ICONOGRAFÍA REGIA EN LA CASTILLA DE LOS TRASTÁMARA

Vº. Bº.

Tesis que para la obtención del grado de Doctor presenta David Chao Castro, bajo la dirección del Prof. Dr. D. Manuel Núñez Rodríguez, Catedrático de Historia del Arte de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Santiago de Compostela

Fdo.: Manuel Núñez Rodríguez

Fdo.: David Chao Castro

MARZO DE 2005

INTRODUCCIÓN

La elección de un tema como el de la iconografía regia, y el estudio concreto en cuanto a su plasmación en la Castilla de los Trastámara, obedece a dos condicionantes diferentes y, quizás, complementarios. Por un lado mi interés personal por indagar acerca del particular, máxime cuando la historiografía política, social, económica y cultural resulta muy exhaustiva y abundante a la hora de ofrecer un mejor conocimiento de estas décadas finales del Medievo castellano; en segundo lugar, y directamente vinculado con lo anterior, la falta de una revisión profunda acerca de los aportes Trastámara a la forja iconográfica ocasionaba en no pocas ocasiones un paso directo desde el siglo XIII o inicios del XIV hasta el reinado de los Reyes Católicos. Así, y salvo casos concretos y estudios parciales sobre obras de arte determinadas, se echaba en falta un análisis acerca del papel desempeñado por los monarcas Trastámara en el ámbito artístico que los rodeó y en el cual se pudieron haber visto inmersos.

La búsqueda sistemática y constante de imágenes regias del período Trastámara a lo largo y ancho de la geografía del antiguo reino de Castilla fue un trabajo arduo que, incluso, es muy probable que todavía no podamos dar por culminado. Los viajes fueron por ello numerosos, con el propósito de conocer directamente aquellas piezas y obras de las que sabíamos su existencia, algo que se vio todavía más dificultado por la diversidad de soportes que debíamos tener en cuenta. El interés se

centraba en recopilar todas las representaciones iconográficas donde apareciese figurada la realeza, ya fuesen retratos alusivos a la propia dinastía reinante o bien a monarcas de otros tiempos o incluso debidos a la creación literaria, y donde la condición indispensable es que hubiesen sido realizaciones debidas a la iniciativa castellana. De hecho, únicamente quedaron fuera de este elenco aquellas imágenes regias de carácter bíblico, debido a que a menudo la iconografía que adoptan se debe a unos condicionantes de representación particulares y sometidos a una habitual inercia compositiva, fruto de una larga tradición; no obstante, y de cara a un futuro, cabría la posibilidad de analizar algunas de dichas imágenes sagradas como reflejo de una realidad visible y cercana, aun cuando para ello va a ser necesario un nuevo y exhaustivo trabajo de búsqueda de unas representaciones plásticas que necesariamente son muy numerosas.

Para un trabajo de estas características, la revisión de la bibliografía histórica en general -política, sociedad, economía, cultura, mentalidades, etc.- y artística en particular -tanto del período estudiado como de épocas inmediatamente anteriores y posteriores- constituyó el necesario punto de partida que complementaba la búsqueda, análisis y clasificación de las imágenes gráficas, en un proceso de sistematización de datos, planteamientos iconográficos e hipótesis. Asimismo, el examen directo de las fuentes documentales se configuró como otro de los apoyos fundamentales para acometer una sistematización analítica, así como las necesarias ratificaciones o en su defecto modificaciones en cuanto a dataciones, autorías o atribuciones de algunas de las piezas objeto de interés. De ahí que la revisión de las diversas secciones y fondos del Archivo Histórico Nacional (Madrid), del Archivo del Palacio Real (Madrid), del Archivo de la Nobleza (Toledo) o del Archivo General de Simancas (Valladolid) haya

sido de vital importancia, a lo que deben unirse los fondos bibliográficos antiguos de la Biblioteca Nacional (Madrid) o de la Biblioteca del Palacio Real (Madrid), por poner unos cuantos ejemplos. En cualquier caso, tanto la bibliografía como las fuentes documentales revisadas figuran al final de este trabajo, configurándose en su conjunto como el verdadero basamento donde se ha sustentado; por lo que se refiere en concreto a la bibliografía, se ha optado por ordenarla de manera conjunta, sin clasificaciones tipológicas, puesto que además de ser varios los estudios que podrían formar parte de más de un grupo, también se ha querido facilitar de este modo la consulta de las referencias completas.

Para un acercamiento artístico en general e iconográfico en particular a la Castilla de los Trastámara, se hacía preciso en primer lugar partir de un conocimiento histórico acerca de los monarcas y de la evolución del reino bajo su gobierno. De ahí que en la primera parte de esta investigación se optase por presentar dicha realidad en dos capítulos, como muestra de las circunstancias históricas que circunscribieron la configuración de una imagería regia apropiada al momento. Si por un lado se prestó una detenida atención a la lucha fratricida entre Enrique de Trastámara y Pedro I como fase propiciatoria para la subida al trono de una nueva dinastía sometida a la duda de la legitimidad, a su vez también se insistió en la crisis generalizada que desde antes de mediar el siglo XIV estaba afectando a la Corona de Castilla, y donde la conflictividad militar no sería sino una evidencia más.

La segunda parte de este estudio se centra en la conformación iconográfica de la imagen regia con los Trastámara, por lo que tanto el recuento de los símbolos o emblemas como el de los propios soportes utilizados para la inclusión de dichas

imágenes exigía un tratamiento específico, sin olvidar en el mismo a los artífices encargados de elaborar las diversas piezas. Habida cuenta de que ciertas obras como códices miniados o conjuntos sigilográficos o numismáticos contienen diferentes tipos de iconografía, se planteó entonces el conveniente análisis histórico-artístico que permitiese luego dedicar toda la atención a las imágenes concretas y, sobre todo, evitar la constante y tediosa repetición de datos cronológicos y autorías o atribuciones. Además, se ofrece así una primera aproximación general a las obras consideradas de interés para el desarrollo de este trabajo de investigación.

La idea de presencia temporal de la condición regia queda recogida en la tercera parte, donde a lo largo de tres capítulos se lleva a cabo la revisión de tres tipologías iconográficas especialmente destacadas: la imagen de poder, la de piedad y la iconografía del ocio. De ellas, la primera es la que ha requerido una mayor extensión, como evidencia de la importancia cuantitativa -y cualitativa- que tal parcela alcanzó en los decenios finales del Medievo. Al fin y al cabo es la imagen de “aparato” la que mejor evidencia la condición regia, además de ser depositaria de unos evidentes intereses propagandísticos en aras al refuerzo y exaltación de la figura soberana, de sus inquietudes y anhelos.

La cuarta y última parte de este trabajo se centra en la idea de memoria, es decir, en los conceptos de poder, identidad y fama póstuma que se contienen en las imágenes regias sepulcrales. Claro que como antecedente básico a tener en cuenta está la propia elección del cenotafio regio y su emplazamiento, lo que los sucesivos monarcas llevaban a cabo siempre teniendo en cuenta aspectos como el refrendo dinástico o la salvaguarda mediadora de ciertas órdenes religiosas cara al Más Allá. Si

en una primera fase se opta por la catedral de Toledo, en el siglo XV ya Miraflores, Guadalupe y *Sancti Spiritus* de Toro van a reclamar la atención de los monarcas castellanos. A su vez, y en deuda con el pasado, Juana de Castro elige la catedral compostelana. El análisis de los bultos yacentes protagoniza el siguiente capítulo, donde se hace hincapié en la dualidad entre la imagen regia como cuerpo político y como acto de humildad, en función de la vestidura plasmada en la representación plástica. En todo caso, y si Enrique de Trastámara alcanza definitivamente el trono castellano tras la muerte de su hermanastro Pedro I, este último llegó a gozar de un suntuoso sepulcro a mediados del siglo XV, objeto de estudio en el último capítulo por la estatua orante que de él se ha conservado.

Como recapitulación final de todo el trabajo, y previo al desarrollo del mencionado apartado correspondiente a fuentes y bibliografía, se consignan una páginas que pretenden compendiar las conclusiones más importantes a las que se ha llegado. Se pretende con ello enumerar las ideas o conceptos que, desde nuestro punto de vista, subyacen en el conjunto iconográfico regio de la Castilla de los Trastámara. Y por supuesto, aportar nuevas posibilidades de estudio y revisión de cara a un futuro, ya que indagaciones nuevas y enfoques diferentes serán del todo necesarias para alcanzar el día de mañana resultados más óptimos.

No puede ser rematada esta introducción sin tener en cuenta a aquellas personas que han merecido y merecen toda mi gratitud dada su inestimable ayuda y

comprensión para la realización de todo lo que conlleva una Tesis Doctoral. Y como no podía ser de otro modo, mi primera mención de agradecimiento debe ir destinada al Maestro que desde hace ya unos cuantos años sigue permitiéndome aprender a su lado: el profesor Manuel Núñez Rodríguez; su guía, orientación, consejos, sugerencias y correcciones van más allá de este trabajo, y suponen un constante apoyo en el día a día de un camino nada fácil.

También dentro de la Facultad de Geografía e Historia compostelana debo señalar el apoyo y ayuda constante que a lo largo de este proceso me han prestado mis compañeras de trabajo e investigación -Lola Barral, Marta Cendón y Loles Fraga-, siempre dispuestas a ayudarme en lo que precisase. Y a Juan Monterroso y Rubén Lois por la constante preocupación mostrada al respecto, no exenta también de consejos y facilidades.

De la misma manera quisiera mostrar mi gratitud hacia la directora y personal de la Biblioteca de la Facultad de Geografía e Historia, por su infinita paciencia, así como al personal de los demás archivos y bibliotecas cuyos fondos hubieron de ser consultados; y asimismo al cabildo de la catedral de Toledo y a los conventos de *Sancti Spiritus* de Toro y de El Parral de Segovia.

Finalmente, no sería justo obviar a todos los que desde el ámbito de la proximidad familiar y personal han aguantado estoicamente tantas y tantas ausencias físicas y mentales. Y de una manera especial a Verónica, puntal imprescindible en este trabajo gracias a su compañía, su comprensión y su infinita paciencia, además de no pocos consejos y muchos ánimos.

PARTE A

**LA DINASTÍA TRASTÁMARA EN
EL TRONO CASTELLANO**

CAPÍTULO I

LOS TRASTÁMARA, REYES DE CASTILLA

I.- LOS TRASTÁMARA, REYES DE CASTILLA

En la centuria larga que transcurre entre el ascenso al trono de Enrique II de Trastámara y la muerte de Enrique IV, el reino de Castilla se va a ver inmerso en una serie de vicisitudes políticas, sociales, económicas y culturales que marcarán, de manera definitiva, su evolución hacia el período moderno. Será una etapa determinada por la sucesión de crisis y transformaciones de toda índole, lo que exige un seguimiento histórico más minucioso y, al mismo tiempo, también el desarrollo de una capacidad de análisis necesariamente versátil a la hora de estudiar el porqué de los cambios y decisiones políticas que determinaron aquellos reinados. Al fin y al cabo este período de poco más de un siglo se ha de inscribir dentro de las rupturas y cambios de todo tipo que se produjeron en la Castilla de las últimas fases bajomedievales¹, coincidente con una crisis generalizada en Europa que tiene en la Guerra de los Cien Años y guerras secundarias derivadas, una muestra evidente de la conflictividad militar que acaban sufriendo los diversos Estados, incluyendo el papado².

¹ Es muy amplia la bibliografía producida al respecto de esta época de crisis y transformaciones. Entre otros, cabe destacar: SUÁREZ FERNÁNDEZ, L.: “Castilla (1350-1406)”, en *Historia de España* (dir. R. Menéndez Pidal), tomo XIV, Madrid, 1966; ID.: “Los Trastámara de Castilla en el siglo XV (1407-1454)”, en *Historia de España* (dir. R. Menéndez Pidal), tomo XV, Madrid, 1964; GARCÍA DE CORTÁZAR, J.A.: *Historia de España. Alfaguara II*, Madrid, 1985; SUÁREZ FERNÁNDEZ, L.: *Los Trastámara y los Reyes Católicos* (tomo 7 de *Historia de España. Gredos*), Madrid, 1985; IRADIEL MURUGARREN, P.: “La crisis medieval”, en *De la crisis medieval al Renacimiento (s. XIV-XV)* (tomo IV de *Historia de España. Planeta*), Barcelona, 1988; FERNÁNDEZ CONDE, F.J.: *Las sociedades feudales. 2* (tomo III de *Historia de España*), Madrid, 1995; VALDEÓN BARUQUE, J. (y N. SALVADOR MIGUEL): *Castilla se abre al Atlántico. De Alfonso X a los Reyes Católicos*, vol. 10 de *Historia de España. Historia 16*, Madrid, 1995.

² GENET, J.P.: *Le monde au Moyen Age. Espaces, pouvoirs, civilisations*, Paris, 1991, pp. 173-180.

Cuando se acomete la revisión del período histórico que en el reino de Castilla estuvo marcado por el gobierno de los Trastámara, inevitablemente esta situación de crisis y transformaciones constantes anteriormente mencionada, muestra su materialización característica, en cuanto al ámbito político, en los grandes conflictos dinásticos con los que se inicia y remata este intervalo temporal. Así, si en la década de los años sesenta del siglo XIV se asiste a las luchas militares que habrían de aupar a Enrique de Trastámara al trono, tras vencer y dar muerte a su hermanastro Pedro I, un siglo más tarde cobra forma el enfrentamiento entre Enrique IV y su hermanastra Isabel, lo que habrá de caracterizar políticamente los últimos momentos del reinado enriqueño y, a su vez, el inicio de una nueva era, inaugurada con la subida al trono castellano de Isabel La Católica y la posterior unificación territorial hispana con el acceso a la Corona aragonesa de su esposo don Fernando.

Tal y como quedó señalado en la introducción, aunque Isabel La Católica ha de ser necesariamente considerada como una Trastámara más -al ser hija de Juan II-, sin embargo los rasgos que caracterizaron tanto a su persona como, sobre todo, su reinado al lado de Fernando de Aragón obligan, a nuestro parecer, a dejarla fuera de este estudio³; de hecho, sólo se impone la referencia a ella en ciertas ocasiones, como modelo comparativo, o bien por el papel que llegó a desempeñar en vida de su hermanastro Enrique IV.

³ Son numerosas las monografías histórico-artísticas que han tenido como protagonista la figura de Isabel la Católica en particular, o a los Reyes Católicos en general. Baste como ejemplo YARZA LUACES, J.: *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*, Madrid, 1993.

I.1.- EL REINO DE CASTILLA EN LA CRISIS DEL SIGLO XIV.

Los enfrentamientos dinásticos por el acceso al trono habían tenido ya un destacado protagonismo con anterioridad a los Trastámaras. Uno de los precedentes más importantes había acontecido en los últimos tiempos del reinado de Alfonso X, debido a la pugna por la sucesión entre los infantes de la Cerda y Sancho IV, saldándose con el triunfo de este último. Se evidenció entonces una crisis en el seno de la institución monárquica que, lejos de resolverse en los años sucesivos, se vio por el contrario agravada por la temprana muerte del propio Sancho IV (1295) y la minoría de edad de su sucesor, Fernando IV: sólo el hábil apoyo que María de Molina supo buscar en los concejos del reino permitió quebrar la alianza que, por aquel entonces, habían renovado los infantes de la Cerda con el rey aragonés Jaime II (la compensación fijada era el reino de Murcia), y a la que habría de sumarse el propio infante don Juan, hermano de Sancho IV (que en caso de una victoria se quedaba con los reinos de Galicia y León), así como importantes personajes de la nobleza, como Juan Núñez de Lara y Diego López de Haro. Pero lo cierto es que semejante heterogeneidad en el seno de esta alianza redundaría positivamente en la salvaguarda del poder regio y la unidad territorial por parte de la regente, logrando atajar la crisis política hasta el reconocimiento de la mayoría de edad de Fernando IV en 1301⁴.

Sin embargo, el paulatino fortalecimiento que a partir de entonces parecía experimentar la institución monárquica, se vería nuevamente truncado con la también temprana muerte de Fernando IV en 1312, pues su hijo y sucesor Alfonso no contaba más que un año de edad. De nuevo a María de Molina le tocó jugar un papel

⁴ VALDEÓN BARUQUE, op. cit. (1995) p. 8.

fundamental en la importante crisis que acarreó esta larga minoría de edad, otorgándosele en la *Concordia de Palazuelos* (1314) la custodia de su nieto, mientras la regencia recaía en los infantes don Juan y don Pedro⁵. Pero los continuos desacuerdos y enfrentamientos entre los que detentaban el poder del reino acarrearón una profunda inestabilidad política en el territorio castellano-leonés, lo que llevaría incluso a los procuradores de las ciudades y villas, reunidos en las Cortes de Burgos de 1315, a constituirse en Hermandad general para asegurar el respeto a los derechos regios y concejiles, así como el cumplimiento de la justicia⁶. La muerte de los infantes don Pedro y don Juan en 1319, y la de María de Molina en 1321, implicaron un deterioro aún mayor del reino, siendo constantes los abusos de poder por parte de los estamentos sociales más poderosos.

Toda esta inestabilidad en el ámbito del poder monárquico no es sino una muestra más de la situación de crisis generalizada que afectó al territorio castellano y a toda la Europa Occidental y Central a lo largo del siglo XIV; crisis que no sólo afectaría demográfica o económicamente. Sólo el reconocimiento de la mayoría de edad de Alfonso XI por parte de las Cortes de Valladolid de 1325 habría de suponer el primer paso para atajar la grave crisis política en la que hasta entonces se viera inmerso el reino de Castilla, poniendo fin a la situación de verdadera anarquía en la que había estado sumido hasta el momento. A la neutralización del poder de los regentes y de la Hermandad se uniría en 1331 la renuncia definitiva de Alonso de la Cerda al trono castellano, al tiempo que de nuevo la Reconquista se erguía como empresa fundamental hacia la que dirigir todas las energías: aun cuando los musulmanes consiguieron

⁵ VALDEÓN BARUQUE, op. cit. (1995), p. 9.

⁶ VALDEÓN BARUQUE, op. cit. (1995), pp. 9-10.

recuperar Gibraltar en 1333, las sonadas victorias del Salado (1340) y Palmones (1343) serían fundamentales para la trascendental toma de Algeciras en 1344. Muerto Alfonso XI en el cerco Gibraltar (1350), para entonces se había logrado atajar el peligro benimerín -temible apoyo para los nazaríes granadinos- y, con el dominio del Estrecho, también el reino castellano se había hecho con otro control fundamental: el del tránsito marítimo entre el Atlántico y el Mediterráneo.

Una serie de medidas adoptadas por Alfonso XI fueron fundamentales para el refuerzo del poder monárquico, tal y como se puede observar no sólo analizando su reinado sino, sobre todo, observando su repercusión en los decenios siguientes. Tales iniciativas se concretan en la instauración del regimiento en los gobiernos municipales -tratando así de evitar los tradicionales monopolios oligárquicos- y, además, en la promulgación del “*Ordenamiento de Alcalá*” tras su aprobación por las cortes allí reunidas en 1348; esta última medida, de carácter jurídico, constituyó la puesta en práctica de las disposiciones romanistas ya codificadas en las *Partidas* y, sobre todo, lograba que se reconociese la supremacía del derecho de la corona sobre los locales y territoriales en cuanto al orden de prelación de fuentes⁷. Es preciso señalar que, con el paso del tiempo, tales medidas se mantendrían como modelo constante de buen gobierno para los monarcas Trastámara.

I.2.- EL CONFLICTIVO REINADO DE PEDRO I (1350-1369).

⁷ VALDEÓN BARUQUE, op. cit. (1995), p. 20.

También Pedro I, en los años iniciales de su reinado, pretendió incrementar el conocimiento de la situación de crisis demográfica y económica posterior a la Peste Negra, intentando con ello paliar sus efectos y hacer más eficaz el gobierno y control del reino. La elaboración del *Becerro de las Behetrías* en 1352 constituye un ejemplo clarificador de esta actitud, mostrando de un modo explícito la preocupación que estaba causando la pésima situación por la que atravesaba el reino.

Más allá de estas medidas, el gobierno de Pedro I requiere una revisión profunda y, sobre todo, objetiva, de manera que puedan quedar de lado las apriorísticas posturas favorables o contrarias por las que se decantaron la mayoría de los historiadores a lo largo de los siglos. Y todo ello en aras a saber cuál o cuáles pudieron haber sido los detonantes que permitieron a Enrique de Trastámara optar al trono - llegando finalmente a hacerse con él- mediante la oposición y enfrentamiento a su hermanastro y legítimo monarca Pedro I, en lo que acabaría por generar un hecho sin parangón en toda la historia del reino castellano-leonés.

Las fuentes histórico-documentales parecen indicar la existencia de una fuerte personalidad en Pedro I, quien al hacerse cargo del reino desarrollaría una política en líneas generales continuista con respecto a la de su padre y antecesor Alfonso XI. De hecho, y al igual que aquél, don Pedro también buscó apoyarse más en estamentos sociales ajenos a la alta nobleza, contribuyendo así el reforzamiento en mayor medida de la autoridad regia. El asesoramiento gubernativo que se procuró entre los legistas salidos de las Universidades, pertenecientes en su mayoría a la baja nobleza⁸, delata ese interés por relegar del poder a la aristocracia; logró un avance -o por lo menos

⁸ VALDEÓN BARUQUE, op. cit. (1995), p. 25.

estableció unas bases sólidas- hacia el autoritarismo monárquico, aunque luego, y en líneas generales, tales cotas de poder habrían de verse nuevamente mermadas con el ascenso al trono de los reyes Trastámara.

No en vano se considera que dicha fórmula de gobernación política no sería retomada sino a la muerte de Enrique IV, por parte ya de los Reyes Católicos, quienes al subir al trono de Castilla y Aragón, y tras la unificación hispana, lograrán además elevar el autoritarismo hasta unos niveles muy altos a lo largo del resto de su reinado. Sin embargo, y ciñéndose de nuevo al caso concreto de Pedro I, esta reafirmación de la autoridad monárquica se ha puesto en relación, dado su violento cariz, con los modelos de despotismo tradicionales del mundo oriental⁹.

No se puede decir lo mismo del apoyo que Pedro I buscó y obtuvo en el pueblo judío, y que probablemente haya que relacionar con un esfuerzo interesado por parte del monarca para contar con un aval económico a todas luces necesario: más de una vez le permitiría encarar la crisis y al tiempo continuar la política de refuerzo regio. Los recelos causados por este apoyo mutuo entre Pedro I y la minoría judía serán fuente constante de críticas para con el rey, habida cuenta de la grave situación de crisis generalizada; y es que la desesperación -no exenta de las habituales envidias y xenofobias- hacía que muchos cristianos se conformasen con la simplista inculpación del pueblo hebreo, instigados a menudo por la nobleza y la Iglesia. Frente a otros monarcas occidentales, Pedro I no llegó a claudicar en este apoyo al pueblo hebreo, pese a los enfrentamientos que tal postura le granjeaba. Por el contrario, los Trastámaras sí se dejarán influir por la opinión pública adversa hacia ellos, de ahí que los principales

⁹ VALDEÓN BARUQUE, op. cit. (1995), p. 25.

conflictos antisemitas vayan a tener lugar durante el gobierno de la nueva dinastía, culminando en este caso en la época de los Reyes Católicos con la expulsión de los judíos de territorio hispano como colofón a una política de clara vinculación europeísta e interés unificador.

Otra de las actuaciones que más se recriminó a Pedro I fue su amistad con Muhammad V, rey de Granada, lo que supuso el abandono de las tradicionales hostilidades contra el reducto musulmán. Pero dicha medida, lejos ya de suponer un cambio radical con respecto a la tradición, conllevó asimismo negativas consecuencias políticas para el reino y sobre todo para Pedro I, puesto que de este modo prescindía de la habitual fórmula de cohesión monarquía-nobleza y sobre todo del principal “entretenimiento” de esta última y una de sus fuentes de ingresos destacada. Y a cambio el simple apoyo de los musulmanes desde luego no parecía resultar determinante para el mantenimiento de Pedro I en el trono.

Un aspecto más complejo en el estudio del reinado de Pedro I es la cuestión referente a su negativa a convocar cortes, siendo de hecho las tempranas de Valladolid de 1351 las únicas de las que se tiene constancia, y en todo caso apremiadas posiblemente por la gravedad de la crisis tras la Peste Negra y por la propia juventud del monarca (17 años)¹⁰. Allí ya tuvo la oportunidad de observar la actitud de la alta nobleza -por su ambición en el reparto de las Behetrías tuvo Pedro I que ordenar confeccionar el famoso Becerro¹¹-, pero es posible asimismo que viese en los procuradores de las ciudades y villas a unos elementos conflictivos en potencia y

¹⁰ VALDEÓN BARUQUE, op. cit. (1995), p. 26.

¹¹ VALDEÓN BARUQUE, op. cit. (1995), p. 26.

carentes de todo reparo a la hora de reclamar al monarca unos derechos y libertades demasiado costosas y problemáticas para la monarquía desde el punto de vista político.

Posiblemente el hecho de querer disminuir el protagonismo gubernativo de la alta nobleza, apartando a sus propios hermanastros -los hijos de Leonor de Guzmán- de la corte, originaría un gran malestar en todos ellos, tal y como se reflejó ya con claridad en 1354. No hay que olvidar que tras la muerte de Alfonso XI, Leonor de Guzmán fuera hecha prisionera y trasladada a la villa de Talavera, en donde un escudero de la reina viuda doña María de Portugal, madre de Pedro I, le diera muerte siguiendo órdenes de aquélla (1351). Además de la fecha de 1354, Valdeón también apunta que a esta poderosa coalición nobiliaria se uniría la propia Corona francesa, “molesta por el repudio del rey de Castilla a su joven esposa, la princesa gala Blanca de Borbón”: ¿y no será que ya la nobleza castellana pactó con Francia un eventual apoyo en la Guerra de los 100 años? Blanca era sólo sobrina de Carlos V, y, además, desde cuándo importaban tales devaneos?. El matrimonio tuvo lugar en 1353, y dos días después ya la abandonó para ir junto a María de Padilla. Las fuentes históricas son muy parcas a la hora de reflejar este primer enfrentamiento militar de Pedro I contra sus hermanastros -apoyados éstos además por Juan Alfonso de Alburquerque, antiguo amigo de Pedro I, además de la Corona francesa-, pero todo parece indicar que tras dos años de leves escaramuzas la victoria era proclive al monarca.

En cualquier caso, lo cierto es que desde el año ya señalado de 1354 puede afirmarse que no hubo una paz verdaderamente amplia en el reino castellano en los restantes años del reinado de Pedro I. De hecho, en 1356 un incidente entre barcos aragoneses y castellanos en Sanlúcar de Barrameda sería el detonante que propiciase el

estallido de la llamada *Guerra de los dos Pedros*, y cuya consecuencia política inmediata fue el inmediato apoyo que los hermanastros de Pedro I recibieron de Pedro IV de Aragón. Aunque hubo algunas treguas por medio, lo cierto es que hasta 1365 no se alcanzó una paz definitiva entre los dos reinos peninsulares, destacando a lo largo de ese período bélico episodios tan conocidos como el ataque a Barcelona por parte de la flota castellana en 1359 -aunque sin éxito- o la ayuda tácita prestada en 1360 por Aragón a la coalición nobiliaria encabezada por los hijos de Leonor de Guzmán para invadir y apoderarse del reino castellano, si bien Pedro I los derrotaría en las cercanías de Nájera.

Otro paso decisivo hacia la internacionalización del conflicto castellano se producirá en 1362, cuando Pedro I recabe el apoyo inglés mediante el *Tratado de Londres* para reiniciar las hostilidades contra Aragón, después de un año de tregua a la que ambos reinos peninsulares habían llegado en 1361 por la *Paz de Terrer*. Y precisamente tal refuerzo daría pronto sus frutos, pues Pedro I logró apoderarse en poco tiempo de villas como Calatayud, Borja o Cariñena entre otras, precipitando así la firma de una nueva paz -la *Paz de Murviedro*- con Aragón, y por la que este último reino se vio entonces obligado a reconocer la supremacía peninsular castellana.

Por tanto, hacia 1363 se sitúa uno de los períodos más álgidos del poder político y supremacía militar de Pedro I frente al reino aragonés y a la coalición nobiliaria encabezada por sus hermanastros, que pretendían despojarlo de la corona castellana. Y precisamente tan adversa situación podría explicar quizás la puesta en marcha de toda una serie de maniobras políticas que comenzaron a tejerse fuera de las fronteras castellanas, y que además acarrearón el reconocimiento de Enrique de

Trastámara como candidato adecuado para sustituir a su hermanastro en el trono en caso de ser finalmente derrotado. De este modo, a aunque ya con anterioridad Pedro IV de Aragón había dado su apoyo a la coalición nobiliaria contraria a Pedro I, en 1363 renueva aquella alianza con Enrique de Trastámara mediante el *Tratado de Binéfar*, y donde ya de manera explícita Pedro IV se compromete a ayudar al aspirante castellano a cambio de la posterior cesión al reino aragonés del reino de Murcia junto con otros territorios.

Al mismo tiempo el Trastámara decide recabar un apoyo decisivo que complementase al aragonés, con el fin de lograr un ejército capaz de derrotar a su hermanastro: las Compañías Blancas dirigidas por el caudillo Bertrand du Guesclin; estaban éstas conformadas por mercenarios franceses que habían participado en diversas contiendas de la Guerra de los Cien Años, constituyendo por tanto un contingente militar bien preparado para la guerra y, al tiempo, el adecuado *alter ego* de las tropas inglesas aliadas de Pedro I.

Tales preparativos diplomáticos y militares exigieron bastante tiempo, como también el desarrollo de todo un amplio programa propagandístico contra la persona y gobierno de Pedro I, programa éste que sería puesto en práctica tan pronto como el ejército trastamarista pudiese entrar en territorio castellano. Pero sería la propia iniciativa de Pedro I lo que proporcionase quizás el detonante esperado por sus enemigos, dado que en 1365 incitó de nuevo al estallido de la guerra con Aragón tras la toma de la villa de Murviedro. Así, en la primavera de 1366 Enrique de Trastámara, al mando de un gran ejército, comienza la invasión del reino de Castilla, entrando de nuevo por la zona de La Rioja; se desencadena entonces la conocida como *Guerra*

fratricida, por tener en Pedro I y su hermanastro Enrique a sus antagónicos protagonistas¹².

I.3.- LA LUCHA FRATRICIDA ENTRE PEDRO I Y ENRIQUE DE TRASTÁMARA: LA LEGITIMIDAD DINÁSTICA.

Enrique II (Sevilla, 1333-1369-Santo Domingo de la Calzada, 1379) va a ser el primer monarca de la dinastía Trastámara. Tal denominación viene dada por el condado que le otorgó su padre Alfonso XI, siendo el tercero de los hijos habidos por aquel monarca con su favorita doña Leonor de Guzmán (1310-1351). En 1350 Enrique de Trastámara contrajo matrimonio con doña **Juana Manuel** (1339-1381), hija del infante don Juan Manuel y de doña Blanca de la Cerda y Lara. Del matrimonio nacieron tres hijos: don Juan (1358-1390), sucesor de su padre en el trono castellano; doña Leonor, casada con el futuro Carlos III *el Noble* de Navarra; y doña Juana, muerta con anterioridad a 1374. Ya al margen del matrimonio, Enrique de Trastámara tuvo numerosos hijos con distintas damas.

Ante la temprana muerte de su hermano mayor don Pedro de Aguilar (1330-1338), la subnormalidad del segundo, don Sancho, y el asesinato en 1358 por orden de Pedro I de don Fadrique, su hermano gemelo, a don Enrique de Trastámara le correspondió entonces encabezar la facción bastarda que se opuso a don Pedro. Todavía

¹² Además de otras monografías ya mencionadas al comienzo de este capítulo, véase al respecto de la guerra civil fratricida y de la posterior subida al trono de Enrique II: VALDEÓN BARUQUE, J.: *Enrique II de Castilla: la guerra civil y la consolidación del régimen (1366-1371)*, Valladolid, 1966.

en 1359 don Enrique vería como sus hermanos menores Juan y Pedro eran asesinados en Carmona, igualmente por orden de su regio hermanastro.

El mencionado programa propagandístico contrario a Pedro I fue puesto en marcha de inmediato, acusándolo de terribles crímenes y de ser demasiado benévolo y protector con los judíos y con los musulmanes; incluso Enrique de Trastámara llegó a acusar su hermanastro de no ser hijo de Alfonso XI, sino de un judío llamado Pero Gil¹³. Aunque fue la tradición popular la que se encargaría de difundir la mayoría de estos ataques propagandísticos en contra de Pedro I, el propio Trastámara contribuyó en buena medida a forjar una tradición por otro lado fácilmente sostenible dados los desmanes del monarca reinante; así, en varios de los documentos expedidos por don Enrique en esos meses aparece referida toda una serie de inculpaciones, y que a todas luces apunta hacia un programa bien pergeñado. De hecho, a menudo se presenta como enviado de Dios: *“E todos los de los Regnos de Castilla é de Leon ovieron dende muy grand placer, teniendo que Dios les avia enviado su misericordia para los librar del su señorío tan duro é tan peligroso como tenian: é todos los de os dichos Regnos de su voluntad propia vinieron á nos tomar por su Rey é por su señor, asi Perlados, como Caballeros é Fijos-dalgo, é cibdades é villas”*¹⁴.

Don Enrique penetró hasta Burgos, donde fue coronado rey en el monasterio de Las Huelgas, con las connotaciones políticas e históricas que ello implicaba. Luego continuó su marcha hacia Toledo y Sevilla. Ante tal panorama, don Pedro optó igualmente por buscar aliados en el exterior, trasladándose al sur de Francia para

¹³ VALDEÓN BARUQUE, op. cit. (1995), p. 28.

¹⁴ VALDEÓN BARUQUE, op. cit. (1995), p. 28.

suscribir un tratado en septiembre de 1366 -el de Libourne- con los ingleses: a cambio de la ayuda militar que éstos le proporcionarían, el monarca castellano se comprometía a entregarles el señorío de Vizcaya. Y el propio príncipe de Gales -el famoso *Príncipe Negro*- acudió en su ayuda.

En abril de 1367 se produjo la confrontación militar directa entre los dos hermanastros, en la Batalla de Nájera. Allí el ejército conjunto de don Pedro y el *Príncipe Negro* venció a las tropas de don Enrique y las Compañías Blancas. Y aunque el pretendiente Trastámara pudo huir y refugiarse en Francia, entre los numerosos prisioneros cabe destacar al propio Bertrand du Guesclin. Esta victoria de Nájera semejó ser el paso fundamental de Pedro I hacia la definitiva anulación de las pretensiones de su hermanastro; sin embargo, su decisión de no entregar Vizcaya a Inglaterra, incumpliendo así el Tratado de Libourne, supuso un nuevo giro político al retirarle los ingleses su apoyo.

Posiblemente por ello, sin más tardanza volvió Enrique de Trastámara al territorio peninsular en el otoño de ese mismo año. Al mismo tiempo, cada vez eran más los que optaban por la causa trastámara frente a la petrista. Y si el monarca castellano se había quedado sin el puntal inglés, don Enrique optó por lo contrario, esto es, por asegurarse la ayuda francesa; para ello implicó directamente a la Corona gala mediante el Tratado de Toledo, firmado en junio de 1368 ante las puertas de aquella ciudad entonces sitiada por las tropas trastamaristas. Y tal iniciativa se demostró del todo acertada con las sucesivas victorias alcanzadas por don Enrique en los meses siguientes; poco a poco diversas ciudades, villas y territorios eran tomadas militarmente, mientras que otras ya de antemano abandonaban la obediencia a don Pedro para adscribirse a la

causa del Trastámara. No obstante también se produjeron férreas resistencias entre aquellos que preferían seguir manteniendo su fidelidad al legítimo representante regio.

Y finalmente, a finales de marzo de 1369 tuvo lugar el desenlace de este enfrentamiento. Don Pedro se había refugiado en el castillo de Montiel, que era asediado por las tropas de don Enrique, y según parece sin posibilidades reales de que tal cerco pudiese ser burlado. Aunque el episodio de la violenta muerte del rey don Pedro nunca ha podido ser clarificado, los diversos indicios apuntan a que el propio Bertrand Du Guesclin habría garantizado a don Pedro protección en su salida del castillo; éste aceptaría y, en la noche del 22 de marzo, con un reducido contingente de caballeros fieles, se dirigió a la tienda del militar francés; pero al mismo lugar acudió su hermanastro Enrique, avisado de antemano por Bertrand, y ambos hermanastros comenzaron una pelea cuerpo a cuerpo cuyo desenlace sería favorable al Trastámara. De este modo trágico y oscuro se ponía fin a uno de los períodos más conflictivos en la historia del reino de Castilla.



LÁMINA 1:

Muerte de Pedro I a manos de su
hermanastro Enrique de Trastámara.

Dibujo a pluma de la *Genealogía
de los Reyes* de Alonso de Cartagena
(Madrid, Biblioteca del Palacio Real.
Ca. 1470).

Algunos autores han querido ver en esta guerra un auténtico enfrentamiento entre el bando reaccionario de la vieja nobleza feudal, apoyando a Enrique de Trastámara, y el bando progresista conformado por la burguesía y los judíos, liderado éste por Pedro I. Sin embargo tal interpretación es rechazada por otros historiadores, señalando que si bien es cierto que la alta nobleza y el episcopado estuvieron al lado del Trastámara, sin embargo no existen indicios suficientes para considerar la existencia de una conjunción de intereses entre don Pedro y la burguesía emergente¹⁵. En todo caso sí parece evidente que los grupos sociales privilegiados, ante el futuro tan incierto que anunciaban los derroteros políticos avanzados por don Pedro, vieron en el bastardo una figura idónea para asegurar la vuelta a la bonanza económica de la que disfrutaban con

¹⁵ VALDEÓN BARUQUE, op. cit. (1995), p. 29.

anterioridad a la crisis generalizada, a lo que se añadirían las generosas *mercedes enriqueñas* a buen seguro prometidas desde un principio y paulatinamente aumentadas. Y a todo ello habría que añadir la sospecha acerca de una autoridad monárquica en aumento, que no siempre sería bien aceptada por una alta nobleza y un episcopado ávidos de un mayor poder y de un menor control.

Si en líneas generales Pedro I se había mostrado como un monarca tolerante con los judíos, apartándose así de la tendencia general mostrada por la Europa Occidental del momento, a Enrique de Trastámara se tocó posicionarse de manera contraria. Con independencia de sus posibles convicciones antijudaicas, lo cierto es que su actitud beligerante contra el contingente poblacional hebreo de Castilla le acarreaba en principio grandes ventajas, desde una mayor afinidad con los reinos vecinos hasta el apoyo de unas masas populares siempre tendentes al antijudaísmo. Pero precisamente serían los grupos sociales menos favorecidos los que más sufrirían las contiendas militares fratricidas, tanto en ciertos medios urbanos como sobre todo en los ámbitos rurales, siendo frecuentes los ataques, saqueos y vejaciones padecidos durante aquellos años a manos de los soldados mercenarios ingleses y franceses.

I.4.- LA SUBIDA AL TRONO DE ENRIQUE DE TRASTÁMARA: ENTRE LA CONSOLIDACIÓN DEL PODER Y LA REIVINDICACIÓN DINÁSTICA (1369-1379).

Pese a la muerte de Pedro I, todavía algunos lugares se mantuvieron en rebelión frente al nuevo monarca Trastámara. En primer lugar Enrique II se dirigió hacia Toledo, que tras un asedio de varios días se sometería finalmente a su obediencia; y lo mismo ocurriría con otros focos aún petristas como Zamora, Carmona y diversas plazas gallegas. Durante algún tiempo mantuvo a su servicio a Bertrand Du Guesclin con sus tropas, hasta que los gastos que ocasionaban aconsejaron la concesión de una serie de títulos, señoríos y propiedades a Du Guesclin y sus principales capitanes (destacando entre ellos Bernal de Bearn¹⁶), regresando al poco tiempo a Francia los mercenarios y con el tiempo el propio Bertrand.

La subida al poder de Enrique II no estuvo ausente en absoluto de una importante oposición por parte no sólo de los petristas, sino también por aquellos sectores que consideraban igualmente que Pedro I tenía legítimos herederos -sobre todo su hija- para sucederle. Para imponerse a los primeros ya se había producido un hecho esencial: la muerte del propio rey Pedro. Pero además, Enrique de Trastámara haría uso de un recurso que ya durante la Guerra Fratricida le había dado buenos resultados: la propaganda devastadora contra su hermanastro; de ahí que a lo largo de su reinado fuesen muchos los documentos redactados en la corte donde a menudo se incluían referencias negativas hacia la persona y gobierno de don Pedro, haciendo frecuentes alusiones a sus crímenes y su apoyo a judíos y musulmanes.

¹⁶ A este Bernal de Bearn le concedió Medinaceli con el título de condado en 1368, confirmando tiempo después el propio don Enrique la donación de la villa a doña Isabel de la Cerda, esposa de don Bernal (vid. MARTÍNEZ FRÍAS, J.M^a.: "Soria", en *Castilla y León / 1. Burgos, Palencia, Valladolid, Soria, Segovia y Ávila*, vol. 9 de *La España gótica*, Madrid, 1989, p. 373).

Por lo que a la legitimidad dinástica se refiere, precisamente uno de los comentarios que se extendieron por el reino fue el de la supuesta ilegitimidad del propio monarca fallecido, apuntando que podría haber sido hijo de un judío llamado Pero Gil y no de Alfonso XI. Semejante sospecha era por tanto la principal baza en la que Enrique de Trastámara podía apoyarse no sólo para contrarrestar a los petristas que lo acusaban de fratricidio regio, sino también para presentarse al reino como el legítimo monarca -al fin y al cabo nadie ponía en entredicho su ascendencia regia paterna- frente a los que defendían a los descendientes de Pedro I.

La llegada al poder de Enrique II llevaba aparejada numerosas deudas de éste para con todos aquellos que le ayudaron en la dura tarea de hacerse con la corona castellana, lo que le obligó a emprender una generosa labor de concesiones de nuevos privilegios y propiedades a un numeroso elenco de nobles, tanto pertenecientes al propio reino como foráneos; no en vano, uno de los sobrenombres que con más asiduidad se le otorga a Enrique de Trastámara es *el de las mercedes*. Pero lo cierto es que con tales medidas Enrique II ya no sólo estaba agradeciendo adecuadamente los favores prestados, sino que al tiempo buscaría asegurarse el apoyo perpetuo de todos estos partidarios para su afianzamiento en el trono, pues no hay que olvidar que aun muerto Pedro I, existían peligrosos descendientes con pretensiones avaladas por un inquietante poder como era el inglés.

Y precisamente en este punto es quizás donde resida la mayor habilidad del Trastámara, puesto que aún llevando a cabo tales concesiones, va a ser capaz a lo largo de su breve reinado de potenciar una cierta centralización gubernativa mediante el desarrollo de determinadas instituciones, lo cual además será continuado por sus

sucesores. De este modo, para conseguir fortalecer la monarquía se verá abocado a apoyarse en una nobleza sólida, nobleza de servicio al Estado creada por él mismo: pasó a ocupar buena parte de la administración, viéndose fortalecida con la organización de la Cancillería y la creación de la Audiencia Real como supremo órgano de justicia del reino¹⁷.

Y aquí Enrique II contó con ventaja: al fin y al cabo una parte de la nobleza vieja estaba arrinconada por haber apoyado a Don Pedro, y la nueva nobleza que ahora sale a escena no va a saber aprovechar sus inmensas posibilidades al estar simplemente preocupada por obtener beneficios que le permitan alcanzar la posición de aquella aristocracia a la que antiguamente envidiaron -nuevos ricos por tanto- y que tan bien supo aprovechar Enrique II mediante concesiones de propiedades y señoríos que quizás no resultaban tan fundamentales para la Corona o, cuando menos, interponía así efectivos a él afines en medio de territorios que no siempre podían estar bien controlados.

Con respecto a esa nobleza que logró aupar al Trastámara al Trono, la historiografía diferencia entre los llamados *epígonos Trastámaras*, esto es, los parientes del nuevo rey, y la *nobleza de servicio*, conformada por los nobles leales y defensores del cambio. Enrique II receló bastante de los primeros, sabedor de las posibles conjuras que podían suscitar y de su avidez de poder, mientras que fue en la *nobleza de servicio* en la que más se apoyaría a la hora de encomendar tareas y cargos de gobierno, destacando entre ellos a linajes como los Mendoza, los Fernández de Velasco o los Álvarez de Toledo.

¹⁷ Para el estudio del papel desempeñado por la Audiencia en el reino de Castilla vid. GRANJA, C.: *La Audiencia y las Chancillerías castellanas (1371-1525)*, Madrid, 1994.

Y finalmente, el primer Trastámara también se supo aprovechar de un elemento político que se demostró básico: las Cortes. Con ellas, al tiempo que se aseguraba el apoyo de las aristocracias urbanas -quienes apenas habían tenido protagonismo bajo el reinado de Pedro I y, cuando lo tenían, era para ellas a menudo catastrófico- contaba asimismo con una baza fundamental para contrarrestar el poder de la nobleza. No obstante, serán varias las ciudades y villas que con la llegada al trono de los Trastámara pierdan su condición de realengo, al ser concedidas en señorío a diversos nobles dentro de las famosas *mercedes*.

Por tanto a Enrique II le considero un hábil jugador que con gran ambigüedad supo fortalecer la dinastía Trastámara en el trono. Así, ya en las Cortes de Toro de 1371 se promulga el *Ordenamiento sobre administración de justicia*, en el que se aprueba la creación definitiva -ya en los reinados anteriores se había perfilado, aunque de un modo débil- de la Audiencia Real como institución suprema de administración de justicia, pasando a estar perfectamente organizada y sistematizada, y compuesta por siete oidores¹⁸. En un principio fue itinerante, desplazándose con el monarca, muestra inequívoca del cariz que éste probablemente le quería otorgar: la justicia como bien supremo del monarca, a quien se puede recurrir en última instancia como supremo juez de los asuntos temporales del reino. La justicia siempre presente así en Enrique II, primero al acabar con la tiranía de su hermanastro, y después para acabar con la de sus súbditos más poderosos. En 1387 se eleva a 10 el número de oidores, y se establecen cuatro sedes fijas, aunque con un funcionamiento de dicho tribunal de carácter

¹⁸ VALDEÓN BARUQUE, op. cit. (1995), p. 30.

periódico; en 1390 pasa a ser Segovia la sede única, hasta que ya en 1442 la sede se traslada de un modo definitivo a Valladolid¹⁹.

Una de las que semeja ser preocupación constante a lo largo de su reinado es el control y la salvaguarda de la integridad territorial del reino, lo que le granjeó algunos conflictos destacados. Así, las prontas desavenencias con Pedro IV de Aragón vendrían motivadas por la negativa de Enrique II a hacer efectiva la cesión al aragonés del reino de Murcia, tal y como habían pactado, y cuya condición había impuesto Pedro IV para conceder su apoyo al Trastámara contra Pedro I. De hecho, tal negativa por parte de Enrique II le granjeó un período de verdadero peligro e inestabilidad, puesto que el conflicto militar desencadenado con Aragón coincidiría con los producidos con los otros reinos cristianos peninsulares. No obstante, las mercedes y cariz político de los primeros tiempos del Trastámara surtirían ya su efecto, pues contó con el apoyo del reino contra los enemigos que, por ser exteriores -con la salvedad de leves insurrecciones internas de viejos petristas- ya de por sí eran rechazados como negativos al propio reino. De nuevo la habilidad política desarrollada por el Trastámara le permitió llegar a alcanzar la firma de la paz con Portugal y con Navarra en 1373, demorándose un poco -hasta el 12 de abril de 1375 en la Paz de Almazán²⁰- la firmada con Pedro el Ceremonioso, resultando además muy ventajosa para Enrique II al poder recuperar comarcas fronterizas que anteriormente se habían pasado a la obediencia a Aragón, al tiempo que ambos monarcas acordaban la fijación de lazos familiares entre ellos mediante el acuerdo matrimonial entre el infante heredero castellano, don Juan, y una de las hijas del aragonés, doña Leonor.

¹⁹ VALDEÓN BARUQUE, op. cit. (1995), p. 90.

²⁰ SUÁREZ FERNÁNDEZ, op. cit. (1985), pp. 24-26.

LÁMINA 2:

Doña Juana Manuel y su hija doña Leonor.

Detalle de la *Tabla de Tobed* (Colección Particular), ca. 1368.



Por lo que se refiere a Granada, tanto Enrique II como los sucesivos monarcas Trastámara apenas van a prestar atención a la Reconquista, quedando ésta en buena medida estancada al prolongarse el sistema de treguas. Únicamente cabe hacer mención de un cierto interés en su reactivación por parte de Fernando I “el de Antequera”, en concreto durante el período en el que fue co-regente durante la minoría de edad de Juan II. En todo caso, sí continuarán sucediéndose las pequeñas y más o menos habituales *razzias* y escaramuzas entre las gentes de las zonas fronterizas, pero sin un carácter oficial.

Ya fuera de las fronteras peninsulares, e incluso con anterioridad a todo este proceso visto que acabaría por demostrar la hegemonía castellana en el concierto Ibérico, el Trastámara cumplía con las obligaciones adquiridas de antemano con Francia mediante su apoyo en la reanudación de la Guerra de los Cien Años, cediendo el poder naval castellano para conformar una flota que se demostró extraordinaria frente a los

ingleses en La Rochela (1372). Y es que no hay que olvidar que además de cumplir los acuerdos pactados, tal apoyo a Francia le permitía a Enrique II resarcirse de los problemas causados por el apoyo inglés a Pedro I, sin olvidar que al mismo tiempo lograba evitar maniobras no deseadas de Inglaterra en cuanto a las posibles reivindicaciones del trono castellano, manteniéndolos así “entretenidos” en la defensa del territorio insular²¹. El saqueo de la isla de Wight y de la costa meridional inglesa por parte del almirante Fernán Sánchez de Tovar, poco después de la victoria de La Rochela, no suponía sino un nuevo alarde del poderío marítimo castellano.

Semejante potencial naval castellano-francés inquietó a Inglaterra, que veía mermar sus posibilidades de victoria en su particular guerra contra Francia. De ahí que en 1373, y por mediación del rey navarro Carlos II, la corona inglesa ofreciese a Enrique II un tentador trato: dejaría de apoyar a las hijas de Pedro I, obligando al propio duque de Lancaster a renunciar así a sus pretensiones dinásticas al trono castellano, si el Trastámara rompía su alianza con el monarca galo; pero Enrique II no lo aceptó, sabedor del crucial apoyo que suponía la inalterada alianza con Francia para su asentamiento y permanencia en el trono castellano. Por ello al año siguiente el duque de Lancaster intentó penetrar en Castilla desde el territorio francés a través de los Pirineos, pero a la vista del gran ejército reunido por el rey castellano, no se atrevió; esta ocasión sería incluso aprovechada por las tropas enriqueñas para sitiar Bayona, plaza que pertenecía a Inglaterra.

De nuevo los ingleses intentaron una ofensiva amparándose en las intrigas políticas de Carlos II de Navarra, al que proporcionaron importantes contingentes

²¹ Vid. SUÁREZ FERNÁNDEZ, op. cit. (1985), pp. 20-21.

militares cuando en 1377 pretendió invadir el reino de Castilla. Pero ante el fallido intento de conquistar Logroño, Carlos II decidió huir, aprovechando el infante castellano don Juan para adentrarse en Navarra, conquistando diversas ciudades y villas, y llegar a las puertas mismas de Pamplona. Al monarca navarro no le quedó más remedio que avenirse a la paz, firmada posteriormente en Santo Domingo de la Calzada el 17 de mayo de 1379, y por la que Enrique II se comprometía a devolver al rey Carlos II las plazas navarras ocupadas, mientras que éste quedaba obligado a despedir a las tropas mercenarias inglesas.

Durante el reinado de Enrique II la legitimación de la monarquía iría de la mano no sólo de la consolidación social de la nobleza, sino también del apoyo de la jerarquía eclesiástica, de manera que el nuevo monarca se pueda presentar como defensor de la ley y el orden. Ratifica por ello todos los privilegios de la Iglesia, al tiempo que impulsa una gran propaganda antijudía que contribuirá enormemente a fomentar el antisemitismo. Ya por lo que se refiere a la Santa Sede, su posicionamiento sería fundamental en el triunfo y posterior afianzamiento en el trono del primer Trastámara. Pero además, Enrique II actuó de manera hábil ante el surgimiento del Cisma de Occidente (1378-1418); si Urbano VI, desde Roma, envió al monarca castellano una embajada para pedirle su reconocimiento, poco tiempo después el rey francés también le solicitaría su posicionamiento al lado de aviñonense Clemente VII. Pero Enrique II se abstuvo de tomar partido por uno u otro pontífice, dejando en manos de la Iglesia la decisión. No en vano, sabedor el monarca Trastámara de la inmediatez de su fin, entre los consejos que según la *Crónica* de Ayala transmitió a su hijo Juan en su lecho de muerte por medio de los prelados, figuraba el “*que obrase con gran cuidado*

y detenimiento en lo referente al cisma”. Moría el primer Trastámara el 30 de mayo de 1379.

I.5.- JUAN I Y EL CONFLICTO CON PORTUGAL (1379-1390).

“Que fuese siempre amigo de la Casa de Francia, de la cual él había recibido tantos favores; que pusiera en libertad a todos los prisioneros cristianos del reino; que procurare buenos ministros y criados, que son el todo para gobernar bien.” Tales fueron los otros tres consejos legados por Enrique II a su hijo y sucesor Juan I. Su reinado²² resultará de gran interés e importancia al decir de los historiadores, si bien más quizás en el ámbito de la intención que en la realidad. Juan I continuará con la política desarrollada por su padre tanto a nivel interno como externo, de manera que mantendrá la alianza con Francia por encima de cualquier otra consideración, tal y como se apresuró a comunicar al monarca galo a raíz del pacto suscrito con Inglaterra para el casamiento del infante don Enrique -futuro Enrique III- con Catalina de Lancaster.

Juan I (1358-1379-1390) fue el hijo primogénito de Enrique II de Trastámara y su esposa doña Juana Manuel. Nació el 24 de agosto de 1358 en Épila (Zaragoza), y ascendería al trono castellano a la muerte de su padre, siendo coronado en el monasterio de las Huelgas Reales de Burgos el 25 de julio de 1379. Siendo todavía infante en 1375 se casó en Soria en primeras nupcias con **doña Leonor de Aragón** (1358-1382), hija de

²² Véanse las monografías dedicadas a este rey por L. Suárez Fernández (SUÁREZ FERNÁNDEZ, L.: *Historia del reinado de Juan I de Castilla*, Madrid, 1977; ID.: *Juan I. 1379-1390*, Palencia, 1994).

Pedro IV y de su tercera esposa doña Leonor de Sicilia. De este matrimonio nacieron don Enrique -futuro Enrique III- en 1379, don Fernando -Fernando el de Antequera, futuro Fernando I de Aragón- en 1380, y doña Leonor, nacida en Cuéllar el 13 de septiembre en 1382, y por cuyo alumbramiento moriría la madre, y ella misma al poco tiempo. El 13 de mayo de 1383, y en la catedral de Badajoz, Juan I se casaba en segundas nupcias con doña **Beatriz de Portugal**, hija de Fernando I y de doña Leonor Téllez de Meneses, quien lo sobrevivió bastantes años; de este segundo matrimonio no hubo descendencia.

Por lo que al Cisma se refiere, si ya Enrique II había sido consciente de la problemática política que se avecinaba por este complejo episodio de la Iglesia, puesto que de un modo indirecto podría llegar a perjudicar los intereses de la propia corona, también Juan I debió de entender a la perfección el peligro que tal cuestión acarrearía. Así, con suma cautela adopta la decisión de dejar en manos de una asamblea reunida en Medina del Campo -y posteriormente una junta en Salamanca en 1380- el partido a tomar (aun cuando todo parece indicar su inclinación hacia Clemente VII, al igual que Francia). Juan I se mantuvo por tanto al margen de una determinación demasiado comprometida, aparentando así, a los ojos de todos, una total independencia e impermeabilidad hacia probables presiones internas y externas (Francia ya se había apresurado a enviar a un grupo de teólogos y prelados para poder llegar a tomar una decisión conjunta entre ambos estados, si bien era conocida su total inclinación hacia el papa avignonense).

La decisión tomada por parte del monarca castellano de reunir tal asamblea, al tiempo que le evitaba una incómoda y peligrosa decisión personal, le permitía asimismo

una independencia con respecto a Francia. Esto por otra parte no levantaría grandes suspicacias y malestares en el tradicional aliado galo, por lo que Juan I cumplía la segunda recomendación de su padre, recomendación que además mantendrá presente a lo largo de su reinado, tal y como demuestran sus decisiones. Pero además, el segundo Trastámara evitó de este modo otro posible conflicto, en este caso interno, al no tener que hacer frente a cualquier malestar que pudiera venir derivado de alguna facción eclesiástica opuesta a una decisión personal del monarca: era en la asamblea donde las diferentes posturas tenían que quedar de manifiesto, y subsanarse en beneficio de un acuerdo. Lo que verdaderamente sorprende es el rápido y fácil consenso que se produjo a favor de Clemente VII. Juan I, por tanto, ponía la figura monárquica por encima de cualquier decisión, limitándose aparentemente a ratificar la decisión de sus súbditos, aun cuando con toda probabilidad hubiese interferido para que la elección final fuese la esperada.

Resulta cuando menos interesante la tercera de las recomendaciones hechas a Juan I por su progenitor, y que quizás haya de ser explicada en función del pasado reciente del reino: frente a la actitud vengativa y excesivamente dura -incluso sanguinaria- de Pedro I para con sus enemigos, Enrique II pudo comprobar los negativos resultados que llegó a acarrearle a su hermanastro, de ahí que quizás considerase conveniente una actitud de perdón como más conveniente para pacificar definitivamente el reino; además, con ello crearía una cierta deuda de obligación en estos oponentes, al tiempo que se reforzaría la visión benévola y misericordiosa del monarca, esto es, la propaganda de sus virtudes. Y todo ello en un reino que se consideraba ya pacificado. Así, y a modo de ejemplo, en las Cortes de Guadalajara de

1390 Juan I otorgaba el perdón general para todos los que se hubieran posicionado a favor del duque de Lancaster en su invasión del reino castellano durante 1386-87.

Por último, la cuarta de las recomendaciones resulta quizás la más interesante, y que más a las claras muestra una parte importante de los principios gubernativos anhelados por el primer Trastámara para Castilla: la creación de un buen consejo de asesores que guíen al monarca y, en definitiva, al reino, pues sólo así el rey podrá gobernar correcta y adecuadamente. Este último consejo recibido por Juan I hace de nuevo hincapié en la precaución, sobre todo para con aquéllos que por privilegios señoriales o familiares le acompañan en la corte, debiendo preferir a los que en verdad tengan buenas dotes de gobierno. De hecho, el segundo monarca Trastámara hubo de mantener a raya a los peligrosos *Epígonos Trastámaras*, comenzando por el inquieto Conde de Noreña, su hermanastro, habido por Enrique II con doña Elvira Íñiguez de Vega.

Buena muestra de que Juan I asumió perfectamente semejante recomendación fue la creación del Consejo Real en las Cortes de Valladolid de 1385, como derivación de la antigua curia regia ordinaria, si bien ya con un carácter de representación permanente de las Cortes en el gobierno de Castilla para asesoramiento del monarca²³. De hecho, en los primeros tiempos serán doce miembros -cuatro por cada uno de los estamentos que componían las Cortes- los que conformarán este Consejo Real, aunque ya en 1387 se sustituirán a los cuatro representantes del tercer estado por cuatro doctores legistas²⁴. Cabe pensar que de este modo Juan I podía introducir en el Consejo

²³ Vid. DIOS, S. de: *Fuentes para el estudio del Consejo Real de Castilla*, Salamanca, 1986, p. XVI.

²⁴ VALDEÓN BARUQUE, op. cit. (1995), p. 32.

a personas con buena formación, y teniendo en cuenta que una ampliación de miembros mermaría sin embargo su capacidad orgánica, optaría entonces por prescindir del tercer estado para evitar suspicacias y recelos por parte de nobleza e Iglesia, puesto que suponemos que tales juristas al fin y al cabo procederían de las hidalguías urbanas. Y más interesante aún resultará la medida que adopte ya Enrique IV en 1459, al reducir la presencia de prelados y caballeros en el Consejo Real a dos representantes por cada uno de estos estamentos, mientras se aumenta a ocho el número de letrados, muestra así inequívoca de los anhelos de Enrique IV por desarrollar el proceso de centralización política y, en estrecha relación, el refuerzo del poder monárquico²⁵.

Además de la creación del Consejo Real, a Juan I se le reconoce sobre todo su respeto por las Cortes, que viven bajo su reinado el momento quizás de mayor esplendor de toda la historia del reino castellano. En ellas se apoyó el monarca para buscar asesoramiento político y, sobre todo, para consensuar y ratificar su propia labor gubernativa. En los diez años que duró su reinado fueron reunidas las Cortes en ocho ocasiones, y de ellas salieron numerosos y variados Ordenamientos que dan idea de su amplio y buen funcionamiento. Por todo ello no ha de resultar extraño que al período comprendido entre 1386 y 1390, dada la frecuencia con la que se reunieron y la importancia del papel político que desempeñaron, recibiese por parte de L. Suárez la calificación de *pleamar de las Cortes*²⁶.

En cualquier caso, Juan I de Trastámara sería recordado en el futuro principalmente por el conflicto que bajo su reinado se desencadenó con Portugal. El

²⁵ VALDEÓN BARUQUE, op. cit. (1995), p. 32.

²⁶ SUÁREZ FERNÁNDEZ, op. cit. (1977).

origen del mismo está en la *Paz de Elvas*, concertada en 1382 y modificada en 1383, y mediante la cual se ponía fin a la guerra que desde la primavera de 1381 enfrentaba a ambos reinos, apoyado además el portugués por tropas inglesas. Según dicho convenio, el rey Juan I, recientemente viudo de su primera esposa, se casaría en segundas nupcias con doña Beatriz, heredera del trono portugués. Así, cuando el 22 de octubre de 1383 moría el rey Fernando I de Portugal, Juan I de Trastámara pasaba a convertirse en el legítimo rey de Portugal. Sin embargo, el recelo de buena parte de los portugueses a una anexión por parte de Castilla impulsaría al infante don Juan, Maestre de Avis, a hacerse con el trono portugués, buscando para ello de nuevo la ayuda de Inglaterra. A inicios de 1384 Juan I comenzó la invasión de Portugal, llegando las tropas castellanas a sitiar Lisboa. Sin embargo, se desencadenó una epidemia de peste que rápidamente se propagó entre los sitiadores, afectando a la propia reina viuda, doña Leonor Téllez de Meneses, y que acabaría obligando el levantamiento del cerco a la capital lusitana el 3 de septiembre.

La retirada de las tropas castellanas permitió al Maestre de Avis legitimar sus aspiraciones al trono portugués. Así, en la primavera de 1385 reunió a las Cortes en Coímbra, donde el jurista João das Regras razonó la ilegitimidad de los derechos regios lusitanos de doña Beatriz e incluso de los hijos de don Pedro e Inés de Castro, al tiempo que defendió los derechos del Maestre de Avis. Por su parte el noble Nuño Alvares Pereira salió de la asamblea para preguntar al pueblo su opinión, siendo aclamado también el infante don Juan. De este modo el 6 de abril las Cortes lo proclamaron rey de Portugal como Juan I, siendo ocupado así el trono portugués por una nueva dinastía: la de Avis.

La lucha entre castellanos y portugueses volvieron nuevamente a recrudecerse. Algunos nobles portugueses contrarios al maestre de Avis se sumaron a las tropas de Juan I de Trastámara, entre las que ya se contaba el apoyo de compañías francesas. Aunque fueron tomadas numerosas plazas, sin embargo el ejército castellano sufrió algún revés, como la derrota de Troncoso en el mes de mayo. Ya en julio el propio monarca castellano entraba de nuevo en Portugal, apoderándose de Celorico y avanzando por Coimbra, Pombal y Leiria camino de Lisboa. Señalan las crónicas que para impedir su avance, el Maestre de Avis y Alvares Pereira concentraron sus tropas en Tomar, para luego tomar ventajosas posiciones cerca de Aljubarrota. Allí, el 15 de agosto se produjo finalmente el choque militar entre los once mil soldados del bando portugués -entre los que se encontraban tropas auxiliares inglesas- y los treinta mil de castellano. Pero pese a semejante diferencia cuantitativa, la buena estrategia de los portugueses y la fatiga de los castellanos supuso la sorprendente derrota de estos últimos. Incluso Juan I de Castilla, que por hallarse enfermo había tenido que contemplar la batalla desde una litera, se vio obligado a escapar utilizando el caballo que le brindó don Pedro González de Mendoza, su mayordomo mayor, quien continuaría peleando hasta la muerte. El segundo monarca Trastámara pudo llegar hasta Santarém, donde estaba la escuadra castellana, poniendo rumbo a Sevilla.

En Aljubarrota perdieron la vida muchos nobles castellanos, quedando otros prisioneros de Juan I de Portugal. Pero ante todo esta batalla marcó un hito en cuanto a las relaciones políticas entre ambos reinos, afianzando el portugués su tan querida independencia frente a las aspiraciones anexionistas de Castilla. Y la derrota fue tal que además Juan I de Trastámara ya no volvería a retomar las ofensivas militares, dejando que Juan I de Avis se asentase de manera definitiva en el trono luso. Reunidas a finales

de año las Cortes en Valladolid, éstas llegarán a solicitar al monarca que abandone el luto que se había impuesto por semejante derrota, momento que es aprovechado por el Trastámara para manifestarles su pena por todos los problemas y desdichas que tanto estaban afectando al reino.

Las preocupaciones de Juan I no cejaban porque Aljubarrota, lejos de acarrear finalmente la paz para Castilla, habría de renovar por el contrario el ímpetu del duque de Lancaster en sus aspiraciones al trono por él ocupado. Así, el 25 de julio de 1386 Juan de Gante llegaba a Coruña al mando de un ejército de más de cuatro mil efectivos; y aunque algunas plazas como la propia ciudad herculina se le resistieron, lo cierto es que en Galicia halló importantes apoyos por parte de algunos nobles todavía leales a la causa petrista. Juan I, aún no repuesto de la derrota de Aljubarrota, se vio obligado a intervenir con rapidez para fortificar León, Benavente y Zamora, mientras el duque de Lancaster seguía en Galicia y llegaba a establecer un tratado de alianza con el monarca portugués para enfrentarse ambos al castellano. A fines de ese mismo año Juan I volvió a reunir las Cortes de Castilla y León en Segovia, aprovechando entonces para hacer una brillante justificación de la legitimidad en cuanto a su presencia en el trono castellano, frente a las pretensiones esgrimidas por el duque de Lancaster; incluso el Trastámara incluyó en su discurso alegatos de carácter xenófobo contra los ingleses, sin que tampoco faltasen ciertas referencias de cariz nacionalista²⁷, lo que en definitiva parecía retomar conceptos poco antes desarrollados por los portugueses.

En la primavera de 1387 Juan de Gante se decide penetrar en tierras leonesas, donde encuentra una gran resistencia, además de comenzar a acusar importantes

²⁷ VALDEÓN BARUQUE, op. cit., (1995), p. 33.

estrágos por la peste. Con una constante reducción numérica, y ante el retiro de las tropas auxiliares portuguesas, el duque de Lancaster opta por aceptar las proposiciones de paz efectuadas por Juan I de Trastámara, concertándose la *Paz de Troncoso*. Por este tratado, ratificado en *Bayona* en 1388, se fijó el matrimonio del infante don Enrique de Trastámara, heredero al trono castellano, con doña Catalina de Lancaster, hija de Juan de Gante y de Constanza de Castilla, al tiempo que asimismo se estipuló que los contrayentes tomasen el nuevo título de Príncipes de Asturias; ello no afectaba a la recomendación de Enrique II de que sus descendientes contrajesen matrimonio sólo con españoles, al ser doña Catalina nieta de Pedro I²⁸. Las condiciones económicas resultaban bastante onerosas para las arcas castellanas, ya que además de las rentas concedidas a doña Catalina y a doña Constanza sobre varias ciudades y villas del reino, Juan I hubo de comprometerse también al pago de una indemnización al duque de Lancaster.

En septiembre de 1388 se celebraba en la catedral de Palencia el ansiado enlace matrimonial del nieto de Enrique de Trastámara con la nieta de Pedro I, lo que resolvería por fin los conflictos dinásticos por el trono castellano que tanto habían dañado al reino desde hacía más de veinte años. Y como se había acordado de antemano, los contrayentes tomaron el título de Príncipes de Asturias, que desde ese momento recaería en los sucesivos herederos al trono castellano (y luego español). Además, la fase ibérica de la Guerra de los Cien Años se vio así culminada, lo que facilitó considerablemente la recuperación económica y la expansión del reino de Castilla²⁹.

²⁸ SUÁREZ FERNÁNDEZ, L.: “La casa de Trastámara”, en “Los Trastámara y la unidad española (1369-1517”, en *Historia General de España y América*, tomo V, Madrid, 1981, p. XXIII.

²⁹ IRADIEL MURUGARREN, op. cit. (1988), pp. 229-230.

Tal unión no fue bien vista por los portugueses, temiendo no sólo la pérdida del tradicional apoyo inglés, sino la nueva fuerza que Castilla podía adquirir en sus pretensiones al trono luso. De hecho, en los momentos previos a abrirse las sesiones de las Cortes de Guadalajara iniciadas en febrero de 1390, Juan I propuso a su Consejo la posibilidad de abdicar la corona castellana en su hijo Enrique, para que así los portugueses pudiesen admitirlo a él como rey al no converger en la misma persona ambas coronas; pero los consejeros hicieron desechar al monarca tal decisión. De la misma manera Francia también mostró sus recelos, apresurándose don Juan a ratificar la tradicional cordialidad existente con el reino francés.

En dichas Cortes de Guadalajara, las últimas que se celebrarían bajo el reinado del segundo Trastámara, se tomaron decisiones tan destacadas como la mayor limitación del poder señorial a cambio de mayores prerrogativas para el pueblo y la jurisdicción real. Además, también instituyó entonces Juan I el patrimonio de su segundo hijo, Fernando. Y quizás teniendo presente una de las recomendaciones de su padre, en estas Cortes don Juan otorgó igualmente el perdón general para todos aquellos que se hubieran posicionado a favor del duque de Lancaster en la contienda pasada.

Precisamente poco después de rematadas estas Cortes, concretamente el día 9 de octubre de 1390, el rey moría de manera inesperada en Alcalá de Henares como consecuencia de una caída del caballo. A lo largo de su reinado el monarca había continuado la labor de fortalecimiento del poder real comenzada por su padre³⁰. Fue consciente en esos diez años que a sus súbditos debía justicia y orden; respeto a las

³⁰ IRADIEL MURUGARREN, op. cit. (1988), pp. 226-229.

libertades, fueros y privilegios, así como protección a las personas y bienes. Y como no lo podía hacer de manera personal, sus preocupaciones de dirigieron fundamentalmente al control y vigilancia de los organismos que en su nombre debían gobernar³¹.

De ahí que además de establecer un examen de escribanos, también realizase las mencionadas reformas en el Consejo Real, sin olvidar asimismo la consolidación de las audiencias regionales, la potenciación de la Hermandad Nueva con misión de policía rural, o el impulso de un *Ordenamiento de Lanzas* que respondió a la carencia de fuerzas armadas eficaces³². Por ello, con Juan I la nobleza de servicio aún se afianzaría más, al permitir y favorecer el ascenso de juristas, legisladores, eclesiásticos y pequeña nobleza dedicada a la administración.

I.6.- ENRIQUE III (1390-1406) Y DOÑA CATALINA DE LANCASTER.

Enrique III, nacido en Burgos en 4 de octubre de 1379, fue hijo de Juan I y de su primera esposa doña Leonor de Aragón. La *Paz de Trocoso-Bayona* acordó su

³¹ SUÁREZ FERNÁNDEZ, op. cit. (1977), p. 333.

³² Vid. SUÁREZ FERNÁNDEZ, op. cit. (1977), pp. 335-350; IRADIEL MURUGARREN, op. cit. (1988), p. 229.

matrimonio con **Catalina de Lancaster** (1374-1418), que se celebraría en 1388. De este matrimonio nacieron doña María (1401-1458), que se casaría con Alfonso V el Magnánimo de Aragón; doña Catalina (1403-1439), que a su vez matrimoniaría con don Enrique de Aragón, hermano de Alfonso V; y el príncipe don Juan, futuro Juan II de Castilla, nacido en Toro el 6 de marzo de 1405.

La prematura muerte de Juan I acarreó un grave problema para la gobernación del reino, dada la minoría de edad -once años- de su primogénito don Enrique. El fallecimiento de Juan I fue en principio silenciada por el arzobispo de Toledo, don Pedro Tenorio, buscando ganar tiempo así a la hora de decidir acerca de la complicada regencia que se planteaba por delante y, sobre todo, poder facilitar la proclamación de Enrique III a pesar de su minoría de edad³³. Y de hecho la alta nobleza pronto se hizo con el control del Consejo de Regencia, después de duras pugnas entre varios de sus miembros, constituyéndose finalmente en las Cortes de Madrid de 1391; estaba formado éste por dos miembros de la alta nobleza, dos obispos, seis caballeros y siete procuradores, renovándose cada seis meses³⁴. Sin embargo, tampoco entonces se llegó al consenso, formándose por el contrario dos facciones: por un lado don Pedro Tenorio, apoyado por el Maestre de Calatrava y por el duque de Benavente, partidarios todos ellos de respetar el testamento de Juan I; por el otro los demás miembros del Consejo, partidarios de mantener dicho consejo aunque fuese tan numeroso; y cada uno de los dos bandos recabó a su vez el apoyo de diferentes ciudades y villas. De este modo se ciñó la amenaza de una nueva guerra civil en Castilla.

³³ DÍAZ MARTÍN, L.V.: “Pedro I y los primeros Trastámara”, en “Los Trastámara y la unidad española (1369-1517)”, en *Historia General de España y América*, tomo V, Madrid, 1981, p. 325; SUÁREZ FERNÁNDEZ, op. cit. (1977), pp. 388-390.

³⁴ SUÁREZ FERNÁNDEZ, op. cit. (1985), p. 55. Por su parte, L. V. Díaz Martín sostiene que serían ocho nobles, dos prelados y catorce procuradores los que conformarían el Consejo, que se dividirían en dos turnos semestrales (DÍAZ MARTÍN, op. cit. (1981), p. 326).



LÁMINA 3:

Enrique III en un privilegio rodado de 1392.

Archivo de la catedral de Sevilla, sección IX, c. 116, n° 42.

Quizás como consecuencia de semejante inestabilidad política, en aquel mismo año de 1391 se produjeron terribles persecuciones y matanzas contra los judíos, en quienes se personalizaron los diversos males y crisis económicas que afectaban a Castilla: la falta de una figura o institución sólida ejerciendo con claridad la regencia contribuyó desde luego a no atajar tales desórdenes, dando así pie al peor *pogrom* que habría de vivir el reino castellano hasta la expulsión de los hebreos en 1492.

Aunque en las Cortes reunidas en Burgos en 1392 se determinó el cumplimiento estricto del testamento de Juan I en lo que a la composición del Consejo de Regencia se refería, siguió sin producirse el necesario acuerdo entre los entonces regentes, haciendo primar sus intereses sobre los generales del reino. Pero en agosto de 1393, estando reunido dicho Consejo de Regencia en el monasterio de las Huelgas Reales de Burgos, el propio monarca decidió el cese de sus funciones para comenzar de inmediato a gobernar el reino por sí mismo. Pronto se hizo Enrique III con el control del

reino³⁵, pese a la oposición e incluso rebeldía mostrada por algunos de sus antiguos tutores -en las Cortes de Madrid de fines de 1393 se anulaban las mercedes y donaciones concedidas por los regentes durante su minoría de edad- y de una manera especial los *epígonos Trastámaras*, sobre todo el duque de Benavente y el conde de Noreña. Al mismo tiempo, el monarca contribuyó a un afianzamiento mayor de la nueva *nobleza de servicios*, destacando entre ellos el justicia mayor Diego López de Estúñiga, el mayordomo Juan Hurtado de Mendoza y el condestable Ruy López Dávalos³⁶.

Enrique III refuerza en mayor medida el Consejo Real en cuanto a órgano supremo de administración central. El sometimiento de la influencia de las Cortes, así como la extensión del régimen de corregidores, traería como consecuencia el desplazamiento de la alta nobleza a un espacio más secundario, de manera que se ha apuntado la temporal marginación de este grupo de la escena política del momento³⁷.

En el panorama internacional, el reinado de Enrique III de Trastámara se vio caracterizado en líneas generales por la paz. Si con Francia continuó la tradicional alianza, con Inglaterra se desarrolló todo un proceso de mejora de relaciones, llegando a la reanudación de los intercambios comerciales. Al rematar la tregua de seis años fijada con Portugal, el 15 de mayo de 1393 el monarca castellano reconocía a Juan I de Avis como rey de Portugal; pero en 1396 de nuevo el portugués declaró la guerra a Castilla, invadiendo Extremadura, si bien las paulatinas victorias posteriores de los castellanos obligarían finalmente a Juan I a solicitar una nueva tregua que fue fijada por diez años

³⁵ Al respecto de este reinado véase SUÁREZ BILBAO, F.: *Enrique III. 1390-1406*, Palencia, 1994.

³⁶ VALDEÓN, op. cit. (1995), p. 34.

³⁷ IRADIEL MURUGARREN, op. cit. (1988), p. 229.

en 1398. Por lo que se refiere a Granada, el estado de tregua entre ambos reinos sólo se vio ligeramente alterada por escaramuzas puntuales entre islamitas y cristianos en las fronteras. Y para proteger a los comerciantes que a menudo sufrían ataques de piratas y corsarios en el Estrecho de Gibraltar, en 1400 Enrique III mandó la flota castellana para acabar con aquel peligro, llegando entonces a destruir la propia ciudad de Tetuán.

Enrique III prestó su apoyo en 1402 al aventurero normando Jean de Bethencourt en su expedición conquistadora de las Islas Canarias; éste, tras dos años de conquistas en Fuerteventura, Hierro, Lanzarote y Gomera, rindió homenaje por ellas al monarca castellano, debiéndose fijar aquí el punto de partida de la posterior conquista y anexión definitiva de las Canarias al reino de Castilla, que se completaría ya en tiempos de Juan II³⁸ y se afianzará con los Reyes Católicos. Por otra parte, la amenaza turca que cada vez se manifestaba con más claridad en el Mediterráneo Oriental llevaría a Enrique III a enviar directamente sendas embajadas al sultán de los turcos Bayaceto el Rayo y al emperador tártaro y rey de Persia, Tamerlán; este último envió una serie de espléndidos regalos, haciéndose preciso la realización de una nueva embajada en 1403 por medio de la que pudiera el monarca Trastámara manifestarle a Tamerlán su agradecimiento³⁹.

Finalmente, y en lo que se refiere al Cisma de Occidente, Enrique III se mostró un tanto vacilante, puesto que si en febrero de 1399 se acordaba en Alcalá no reconocer al sucesor de Clemente VII -el papa Benedicto XIII (Pedro de Luna)-, ya en las Cortes

³⁸ DÍAZ MARTÍN, op. cit. (1981), p. 335.

³⁹ Como es sabido, uno de los embajadores, Ruy González de Clavijo, que participaría además en los dos viajes, escribió un detallado relato de dicha embajada: *Vida del gran Tamerlán*. Si en la primera comitiva Ruy González se vio acompañado por Payo Gómez de Sotomayor y por Hernán Sánchez de Palazuelo, en 1403 ya serían fray Alonso Páez de Santa María y Gómez de Salazar sus compañeros de viaje, aunque éste último moriría durante el mismo, regresando los otros dos en 1406. Vid. LÓPEZ ESTRADA, F.: *Embajada a Tamorlán. Estudio y edición de un manuscrito del s. XV*, Madrid, 1943.

de Tordesillas de 1401 el Trastámara le prestaba obediencia. A este respecto fue importante la firma de un acuerdo entre Castilla y Francia por el que la ayuda militar se ampliaba a las cuestiones del Cisma, intentando de este modo actuar de común acuerdo para ejercer mayor fuerza⁴⁰.

En el año 1406 moría Enrique III, víctima de una caída fortuita del caballo que montaba⁴¹. Y dado que en aquel momento su hijo y sucesor, el príncipe Juan, todavía era un niño, se hizo precisa la constitución de una regencia; y en ella estuvieron integrados su madre doña Catalina de Lancaster y su tío paterno -hermano del monarca fallecido- don Fernando. A su vez, el Consejo Real, compuesto por dieciséis miembros -número invariable durante toda la minoría⁴²-, arbitraría cualquier diferencia que pudiera aparecer entre los regentes; la educación del príncipe fue encomendada a obispo Pablo de Santa María, mientras que su custodia a Diego López de Stúñiga y a Juan Fernández de Velasco.

Don Fernando acumulaba en su persona importantes señoríos, detentando un extraordinario poder político y social dentro del reino Castellano⁴³. Además, desde el punto de vista económico gozaba de un amplísimo patrimonio, a lo que contribuyó de manera decisiva su ventajoso matrimonio con doña Leonor de Alburquerque, apodada *la rica hembra*. Los años de regencia resultaron bastante complejos en lo que a la

⁴⁰ DÍAZ MARTÍN, op. cit. (1981), p. 331.

⁴¹ Sobre la muerte de Enrique III y sus repercusiones véase MITRE FERNÁNDEZ, E.: *Una muerte para un rey. Enrique III de Castilla*, Valladolid, 2001.

⁴² MITRE FERNÁNDEZ, E.: “Mecanismos institucionales y poder real en la Castilla de Enrique III”, en *En la España Medieval. Estudios dedicados al profesor Julio González*, Madrid, 1988, pp. 317-327 (para nota p. 323).

⁴³ Véase para esta etapa histórica: TORRES FONTES, J.: “La regencia de Don Fernando de Antequera”, *Anuario de Estudios Medievales*, Barcelona, 1964, pp. 375-419.

política interior se refiere, siendo habituales los desencuentros entre doña Catalina y don Fernando. Entre las estrategias de control de la nobleza y mantenimiento de la paz y cohesión del reino, este último decidió reanudar las campañas militares contra el reducto musulmán de Granada, destacando en este ámbito la importante victoria que se tradujo en la conquista de Antequera en 1410; no en vano desde entonces sería conocido como *Fernando, el de Antequera*, desarrollándose en torno a su figura un nuevo ideal caballeresco adaptado a la nueva realidad castellana de fines del Medievo⁴⁴.

En todo caso, y con respecto a este importante personaje, en el año 1412 se produce un hecho decisivo, tanto en lo que se refiere al ámbito castellano como al aragonés: la elección de don Fernando como rey de Aragón por los compromisarios de aquella Corona reunidos en Caspe⁴⁵.

Aunque ya en el mismo año de 1412 Fernando de Antequera abandona la regencia de Castilla para hacerse cargo de la corona aragonesa, sin embargo no consiente en ceder todo el poder a su cuñada doña Catalina, por lo que encomienda al obispo de Palencia don Sancho de Rojas el gobierno de las provincias septentrionales. Pero ante todo don Fernando deja tras de sí a sus hijos ocupando algunas posiciones de absoluto privilegio y control del poder castellano, influyendo de este modo, y de manera decisiva, en la futura evolución del reino. Sólo el primogénito, Alfonso, saldrá de la órbita castellana en 1416, pues al producirse entonces el fallecimiento de su padre tendrá que hacerse cargo del reino de Aragón.

⁴⁴TORRES FONTES, J.: “Don Fernando de Antequera y la romántica caballeresca”, en *Miscelánea medieval murciana*, tomo V, Murcia, 1980, p. 85.

⁴⁵ Sobre el asunto vid. SUÁREZ FERNÁNDEZ, op. cit. (1981), p. XXIV.

I.7.- JUAN II Y LAS LUCHAS SEÑORIALES (1406-1454).

Juan II nació en Toro el 6 de marzo de 1405. Su condición masculina lo antepuso de inmediato sobre sus dos hermanas, mayores que él, de manera que ya el 12 de mayo de 1406 fue reconocido como heredero al trono castellano. Pocos meses más tarde moriría su padre Enrique III -el 25 de diciembre-, por lo que dada su minoría de edad fue preciso establecer una regencia de la que formaron parte su madre doña Catalina y su tío paterno don Fernando, siendo declarado mayor de edad el 7 de marzo de 1419. Su reinado se prolongará hasta el 21 de julio de 1454, fecha en la que se produce su muerte, siendo inhumado en la Cartuja de Miraflores (Burgos). El 20 de octubre de 1418 desposó en Medina del Campo a su prima doña **María**, hija de su tío Fernando I de Aragón (el de Antequera), celebrándose este primer matrimonio del monarca en Ávila el 4 de agosto de 1420; de este enlace conyugal nacieron tres infantas que murieron niñas, y el príncipe don Enrique el 5 de enero de 1425; en febrero de 1445 se produjo el óbito de doña María de Aragón, que sería inhumada en el monasterio jerónimo de Guadalupe.

En agosto de 1447 Juan II contraía segundas nupcias con doña **Isabel de Portugal**, hija del infante don Juan (y por tanto nieta de Juan I de Portugal) y de doña Isabel de Barcelos; de este matrimonio nacieron los infantes doña Isabel (el 22 de abril de 1451 en Madrigal de las Altas Torres) y don Alfonso (el 15 de noviembre de 1453 en Tordesillas).

Por deseo de la reina Isabel la Católica, a Miraflores serían también trasladados los restos mortales de su madre -y segunda esposa de Juan II- doña Isabel tras su fallecimiento en Arévalo en 1496, así como los de su hermano don Alfonso, encargando los magníficos sepulcros de alabastro que presiden el espacio interior de esa iglesia cartuja.

En el año 1419 Juan II fue declarado mayor de edad, comenzando el que habría de ser el reinado más largo de la Casa de Trastámara. Un año antes había muerto su madre doña Catalina, y la nobleza, recelosa del papel desempeñado por el ya arzobispo de Toledo don Sancho de Rojas, logra que por fin se declare la mayoría de edad del príncipe de Asturias. Sin embargo, el desempeño del poder del joven monarca se vio en su caso muy mediatizado por el control que sobre su persona y decisiones ejercían sus primos, los llamados *Infantes de Aragón*: Enrique, maestre de la orden de Santiago, Sancho, maestre de la orden de Alcántara, y Juan, duque de Peñafiel⁴⁶. En agosto de 1420 contraía nupcias con doña María de Aragón, hermana de los mencionados *Infantes*. Al fin y al cabo los hijos de Fernando de Antequera reunían un conjunto patrimonial y un poder que los colocaba por delante del propio monarca castellano. Incluso los complejos vínculos nobiliarios suponían a menudo el refrendo gubernativo de los infantes y la consiguiente pérdida de apoyo por parte de Juan II, quien además podría incluso pasar por su prisionero. Y por encima de todo a Juan II siempre se le consideró demasiado débil de carácter y falta de voluntad para acometer las labores propias del gobierno monárquico.

⁴⁶ A E. Benito Ruano se debe un interesante estudio sobre los Infantes de Aragón (BENITO RUANO, E.: *Los infantes de Aragón*, Madrid, 1955).

En medio de semejantes desajustes en cuanto al control del poder monárquico, la aparición de don Álvaro de Luna -propiciada por los manejos del maestro de Santiago don Enrique en perjuicio de su primo el rey de Castilla⁴⁷- lograría acabar con la preponderancia de los *infantes de Aragón* y la definitiva reafirmación de la figura de Juan II. Personaje controvertido⁴⁸ de origen aragonés, don Álvaro de Luna pronto encontró cabida en la corte castellana, ocupando diversos puestos y haciéndose merecedor de la confianza regia hasta el extremo de convertirse en una especie de valido del joven monarca. Estuviese o no movido por ambiciosos anhelos de grandeza, poder y riquezas, lo cierto es que don Álvaro de Luna se mostró siempre como un decidido partidario del fortalecimiento de la autoridad monárquica⁴⁹. Y en 1422 fue nombrado ya condestable de Castilla, una vez hubo logrado su primera victoria contra las intrigas y manipulaciones de los *Infantes* (caerá incluso prisionero el infante don Enrique).

Desde su aparición en el escenario político castellano, los esfuerzos de don Álvaro de Luna se orientaron a la neutralización del poder de los primos del monarca. Y en este ámbito se hace preciso reconocer la habilidad del condestable para reorientar un conflicto a priori interno hacia una pugna entre reinos⁵⁰: si en Aragón gobernaba ya Alfonso, desde 1425 el duque de Peñafiel, don Juan, pudo coronarse asimismo como rey de Navarra. Tras una década de constantes enfrentamientos y pugnas militares, por

⁴⁷ SUÁREZ FERNÁNDEZ, op. cit. (1981), pp. XXIV-XXVII.

⁴⁸ Sobre la figura de don Álvaro de Luna cabe destacar el estudio llevado a cabo por N. G. Round (ROUND, N.G.: *The greatest man uncrowned. A study of the fall of Don Alvaro de Luna*, London, 1986).

⁴⁹ VALDEÓN BARUQUE, op. cit. (1995), pp. 52-53.

⁵⁰ VALDEÓN BARUQUE, op. cit. (1995), p. 53.

fin las treguas de 1430 suscritas por los reinos de Castilla, Aragón, Navarra y el infante don Enrique supusieron la desaparición temporal de los Infantes de Aragón de la escena castellana. Si las cortes reunidas en Medina del Campo ya habían acordado la confiscación de buena parte de las propiedades que don Juan y don Enrique poseían en territorio castellano, don Álvaro de Luna pasó entonces a ocupar el maestrazgo de Santiago.

Por lo mismo la consolidación de don Álvaro de Luna en la gobernación castellana se hizo aún más evidente, con la guinda añadida de la victoriosa reanudación de la guerra contra los nazaríes de Granada: el éxito obtenido en 1431 por las tropas de Castilla en La Higuera al mando del propio monarca y don Álvaro supuso un importante refrendo para ambos. Y aunque en 1432 de nuevo los Infantes de Aragón reiniciaron las hostilidades con el propósito de derribar a don Álvaro de Luna, desistieron de sus propósitos y marcharon a Italia para tomar parte en la conquista de Nápoles. También por esos años se lleva a cabo la reconciliación con Portugal, la consolidación del dominio castellano en el Golfo de Vizcaya o incluso destacados avances en el cisma⁵¹. Por todo ello, el papel de don Álvaro de Luna a lo largo de este período fue indiscutible, ejerciendo de *facto* el control gubernativo del reino; de manera contradictoria don Álvaro intenta aumentar la autoridad del monarca, pero al tiempo le impide el ejercicio del poder, lo que terminará enfrentando a los nobles contra el condestable⁵². En este período las cortes se reúnen de manera habitual, y don Álvaro de Luna obtiene nuevos señoríos como la villa y castillo de Montalbán en 1437, sin pasar

⁵¹ SUÁREZ FERNÁNDEZ, op. cit. (1985), pp. 110-116.

⁵² DÍAZ MARTÍN, op. cit. (1981), pp. 360-368.

por alto la ocupación del arzobispado de Toledo por parte de su propio hermano don Juan de Cerezuela en 1434.

Ya la larga minoría de edad de Juan II había obligado a un replanteamiento del Consejo Real, dada su importancia como órgano fundamental en el ejercicio del poder; se había llevado a cabo entonces una división en el mismo: por un lado la reunión de los nobles con el rey para tratar los asuntos que competían al monarca, y por otro lado el funcionamiento de un Consejo de Justicia en el que participaban seis caballeros, dos prelados y cuatro doctores. Y ya en 1437 el monarca confería a la Contaduría Mayor un papel directivo en las operaciones del fisco⁵³.

En 1436 la reina de Aragón y hermana de Juan II, doña Catalina, logra prorrogar en nombre de su esposo don Alfonso el Magnánimo -ocupado en los asuntos italianos- las treguas de Castilla con Aragón y Navarra. Y pacta como prenda de paz con el monarca castellano el matrimonio del príncipe de Asturias don Enrique (nacido el 5 de enero de 1425) con la infanta doña Blanca, hija de los reyes de Navarra; además, se acordaba que los Infantes de Aragón no podrían entrar en territorio castellano sin la autorización del propio Juan II.

⁵³ SUÁREZ FERNÁNDEZ, op. cit. (1985), pp. 143-145.

LÁMINA 4:

Retrato ecuestre de Juan II.

Dibujo a pluma coloreado de la *Genealogía de los Reyes* de Alonso de Cartagena (Madrid, Archivo Histórico Nacional). 1456.



Hacia 1437-1438 comienzan a arreciar las reticencias y críticas por parte de la alta nobleza castellana hacia el poder detentado por don Álvaro de Luna, al que acusan de tirano. Y de nuevo los infantes de Aragón don Enrique y don Juan vuelven al escenario castellano para abanderar el plan de apartamiento del condestable de la corte de Juan II. Y logran su objetivo en 1439, cuando el monarca castellano firme el convenio de Castronuño: obligaba a don Álvaro de Luna a retirarse seis meses a sus propiedades sin escribirse con el monarca, al tiempo que los infantes lograban la restitución de sus bienes castellanos a cuenta de la hacienda real⁵⁴. Y de nuevo la figura de Juan II volvió a ser objeto de manipulación y menosprecio, restándole cualquier cota de autoridad monárquica en su propio reino. Y aunque don Álvaro pronto volvió al lado del rey, una poderosa liga en la que además de los infantes de Aragón y buena parte de la alta nobleza también figuraba el príncipe de Asturias -aconsejado por Juan Pacheco- y la reina doña María se opuso férreamente; tras diversos encontronazos militares, por

⁵⁴ SUÁREZ FERNÁNDEZ, op. cit. (1985), pp. 154-155.

fin la liga lograba hacerse de nuevo con la voluntad del monarca y en 1441 conseguían de éste una sentencia de destierro de la corte contra don Álvaro de Luna por seis años.

Si durante los dos años siguientes fueron el propio príncipe de Asturias y el rey de Navarra los que ejercieron en buena medida el gobierno del reino, sometiendo a Juan II a sus designios, pronto la inestabilidad de los coaligados volvió a originar disputas, lo que va a ser nuevamente aprovechado por don Álvaro de Luna para hacerse otra vez con el control de la situación. En la batalla librada en las afueras de Olmedo el 19 de mayo de 1445 el rey y el condestable, apoyados ya por el príncipe de Asturias e Íñigo López de Mendoza, derrotan por completo al bando de los infantes de Aragón -Juan y Enrique- y otros muchos nobles castellanos. El propio infante don Enrique de Aragón morirá pocos días después a causa de las heridas sufridas, mientras don Juan se retirará definitivamente a su reino navarro. Y don Álvaro de Luna volvió a regir los destinos del reino sin oposición de ningún tipo.

Habiendo enviudado Juan II de su primera esposa en 1445, en agosto de 1447 se verificó su nuevo enlace matrimonial con la infanta lusitana doña Isabel, hija del infante don Juan de Portugal y de doña Isabel de Barcelos, negociado por el propio Álvaro de Luna. Pero pronto la nueva esposa se mostrará como una férrea opositora al control gubernamental ejercido por éste. A ello hay que añadir los fracasos ocasionados por un conflicto con Aragón demasiado costoso, o la falta de buenos resultados en las campañas militares del sur⁵⁵, que son aspectos que restan credibilidad al valido.

⁵⁵ SUÁREZ FERNÁNDEZ, op. cit. (1985), pp. 163-164.

La situación de absoluto favor regio y poder incontestable del valido, unido a una cierta prepotencia en sus decisiones y actos políticos, pronto acarrearón de nuevo la oposición contra él de buena parte de la nobleza castellana. El príncipe de Asturias también se enfrentará a su padre por este motivo, contando con el apoyo de Pacheco; y a la nueva liga se une asimismo la reina doña Isabel, junto con los condes de Haro y Benavente y con el Marqués de Santillana. Pero para mantenerse en el poder, don Álvaro no tuvo inconveniente incluso en provocar un golpe de estado en Záfraga el 11 de mayo de 1448, amparándose en el apoyo portugués, pero cometiendo el gran error de abandonar la vía de la legalidad y por ello dejar al descubierto la tiranía de su gobierno⁵⁶. Pese a ello, e inexplicablemente, Álvaro de Luna se mantuvo en el poder otros cinco años más⁵⁷.

Aprovechando como justificación el oscuro asesinato de Alonso Perez de Vivero, en abril de 1453 el condestable es hecho prisionero en Burgos por orden del propio Juan II, cediendo éste a las presiones y convencido por la reina en su habitual debilidad; y por lo mismo aceptará el rey firmar la sentencia de muerte, que se materializará en Valladolid el 22 de junio, por usurpación de funciones reales⁵⁸. Esta muerte obsesionaría a Juan II el año de vida que le restaba, y durante el cual el gobierno de Castilla estuvo en manos del obispo de Cuenca don Lope de Barrientos y de fray Gonzalo de Illescas fundamentalmente. Se impone también la tendencia favorable a un

⁵⁶ SUÁREZ FERNÁNDEZ, op. cit. (1985), p. 165.

⁵⁷ SUÁREZ FERNÁNDEZ, op. cit. (1981), p. XXVII.

⁵⁸ SUÁREZ FERNÁNDEZ, op. cit. (1985), p. 166.

acercamiento a Portugal, tal y como deseaba la reina Isabel y el príncipe don Enrique⁵⁹. En la propia ciudad de Valladolid moría el cuarto rey Trastámara el 21 de julio de 1454.

I.8.- ENRIQUE IV Y EL PROBLEMA SUCESORIO (1454-1474).

Enrique IV nació en Valladolid el 5 de enero de 1425, siendo el tercero -y único superviviente- de los cuatro hijos habidos por Juan II con doña María de Aragón. El 21 de julio de 1454 fallecía su padre, ascendiendo entonces al trono castellano. Los desposorios con doña **Blanca de Navarra**, hija primogénita de Juan II de Aragón y de doña Blanca de Navarra (y por tanto nieta de Carlos III el Noble) tuvieron lugar en la villa de Alfaro en 1437, aunque dada la edad con que contaban ambos contrayentes (12 años) fue preciso esperar hasta 1440 para que se celebrase la boda en la iglesia de San Pablo de Valladolid el día 15 de septiembre.

Bajo el pretexto de esterilidad, el 11 de mayo de 1453 el todavía Príncipe de Asturias repudiaba a doña Blanca, quedando disuelto el matrimonio y volviendo la princesa a su Navarra natal. Ya convertido en rey, Enrique IV casó de nuevo en mayo de 1455 con doña **Juana de Avis**, hija del rey Duarte de Portugal y de doña Leonor de Aragón (y nieta por tanto de Fernando I de Aragón); de este segundo matrimonio nació doña Juana en marzo de 1462, aunque pronto comenzó a circular insistentemente los rumores que ponían en duda la paternidad de Enrique IV en favor de don Beltrán de la

⁵⁹ FONSECA, L.A. da: “La época de Enrique IV de Castilla y Juan II de Aragón”, en “Los Trastámara y la unidad española (1369-1517”, en *Historia General de España y América*, tomo V, Madrid, 1981, p. 405.

Cueva, lo que acarrearía graves problemas sucesorios. El quinto monarca Trastámara murió en Madrid el 11 de diciembre de 1474, siendo trasladados sus restos mortales al monasterio jerónimo de Guadalupe donde ya descansaban los de su madre doña María de Aragón.

El reinado de Enrique IV⁶⁰ de Castilla ha sido objeto de constantes controversias entre los historiadores⁶¹. Y si bien la mayoría coincide en definir al monarca como hombre débil, manipulable y enfermizo -hace bastantes años que Gregorio Marañón, tras el estudio de sus restos óseos, lo diagnosticó como displásico eunucoide-, lo cierto es que algunas revisiones y estudios más recientes comienzan a relativizar esta consideración negativa, por otro lado demasiado influida por las parciales críticas vertidas por casi todos los cronistas que se refirieron a Enrique IV.

Con independencia de los frecuentes problemas políticos vividos en su reinado, o del rebrote esporádico de ciertas crisis socioeconómicas, hay que señalar sin embargo el notable fortalecimiento experimentado por el poder regio bajo su gobierno. Así, ya en el año 1459 se emprende la reforma del Consejo Real, lo que vendría a suponer la reducción numérica de los representantes de los prelados y caballeros, pero al mismo tiempo el aumento de los letrados -legistas- a ocho⁶². Por tanto, será éste un paso importantísimo en el proceso encaminado a la consecución de una monarquía típicamente autoritaria, fundamentando los pilares en los que posteriormente descansará

⁶⁰ Además de otros estudios ya citados con anterioridad, véase PHILIPS, W.D.: *Enrique IV and the crisis of Fifteenth-Century Castile, 1425-1480*, Cambridge (Mass), 1978.

⁶¹ Un análisis al respecto puede verse en SUÁREZ FERNÁNDEZ, L.: “Los Trastámaras de Castilla y Aragón en el s. XV”, en *Historia de España* (dir. Menéndez Pidal), tomo XV, Madrid, 1964, pp. 219-221.

⁶² Vid. DIOS, op. cit. (1985), p. 143.

el ambicioso programa gubernativo desarrollado por los Reyes Católicos para asegurar la consecución de tan anhelado poder.

Esto no hace sino traducir el positivo comienzo del reinado de Enrique IV, caracterizado por una estabilidad que le permite impulsar la industria y el comercio, y en líneas generales reorganizar la economía, con destacadas actuaciones en el ámbito numismático. Aun sin prescindir de las labores consejeras del inseparable marqués de Villena, el monarca sin embargo fue capaz entonces de rodearse de gentes cultas pertenecientes al ámbito del Derecho, y que no siempre pertenecían al estamento nobiliario de media y baja extracción.

También las oligarquías comerciales y urbanas fueron oídas en estos primeros años de gobierno enriqueño, pues no en vano la decisión de proteger la propia industria textil castellana frente a la simple exportación de materia prima e importación de tejidos tuvo su materialización en las Cortes de Toledo de 1462: se obligaría a reservar un tercio de la lana producida en Castilla para la producción textil interna. En el panorama exterior, las relaciones entre Juan II de Aragón y su hijo el príncipe de Viana, tras un pacto en 1460, empeoraron, siendo aprovechado el momento por Enrique IV para presentarse como protector del príncipe y al tiempo intentar obstaculizar cualquier posible acuerdo entre Aragón y Portugal⁶³.

Intervenciones como ésta, o las mencionadas anteriormente con respecto al gobierno interior castellano, apuntalaron el prestigio exterior de Enrique IV, de manera que en ese mismo año los catalanes insurrectos contra el antiguo infante de Aragón don

⁶³ FONSECA, op. cit. (1981), pp. 413-414.

Juan -quien desde 1458 ceñía la corona aragonesa- ofrecieron el Principado al monarca castellano: si en principio se mostró indeciso, finalmente optó por rechazar la oferta, evitando de este modo un más que probable enfrentamiento de intereses con la Corona gala que pondría en peligro la tradicional alianza franco-castellana. Tras una tregua en enero de 1463, la firma de un tratado en Bayona tres meses más tarde pone fin al proceso⁶⁴, renunciando Enrique IV al principado de Barcelona a cambio de la merindad de Estella; aunque ésta finalmente no sea entregada al rey castellano -por causa de las maniobras políticas desarrolladas por el marqués de Villena y por el arzobispo Carrillo-, éste conservaría sus derechos sobre tal merindad⁶⁵.

Ante semejante panorama gubernativo en aquellos años iniciales de reinado, las únicas quejas procedían, evidentemente, de las filas de la alta nobleza, al ver perjudicados sus intereses no sólo políticos, sino también económicos. Y si la pronta reanudación de la guerra contra el reino nazarí de Granada pudo haber sido planteada por Enrique IV como una vía de distracción para la aristocracia del reino en aras a percibir nuevos privilegios y beneficios, e incluso para intentar afianzar puntos clave del comercio con el norte de África y el Mediterráneo⁶⁶, lo cierto es que la liviandad del reiniciado proceso de reconquista y su conversión en una guerra de desgaste -de resultados nunca inmediatos e incluso inciertos- acabaría por exasperar a esta ambiciosa nobleza. Y ya el detonante final venía dado por el rechazo de tan suculento ofrecimiento por parte de la próspera Cataluña. De este modo, el segundo momento del reinado enriqueño estará marcado por las luchas propiciadas por la oligarquía nobiliaria, ávidos

⁶⁴ SUÁREZ FERNÁNDEZ, op. cit. (1964), p. 248.

⁶⁵ SUÁREZ FERNÁNDEZ, op. cit. (1985), pp. 195-196.

⁶⁶ FONSECA, op. cit. (1981), pp. 219-221.

de una mayor intervención en los asuntos de gobierno del reino; fue tal la situación de conflictividad vivida por Castilla en aquel entonces, que las ciudades se verían obligadas a unirse en la Hermandad General para defender así el orden.

Comenzó a formarse entonces una liga nobiliaria de oposición al monarca, abanderada por el arzobispo de Toledo Alonso Carrillo, y en la que llegaría a incluirse el propio marqués de Villena, quien había perdido la condición de favorito del rey frente a don Beltrán de la Cueva. Por su parte, otros poderosos linajes como el de los Mendoza se mantuvieron leales a Enrique IV, si bien es cierto que cuantitativamente el bando real estaba en franca desventaja. Tras diversas reuniones en Medina del Campo, la liga presentó un documento constitucional que el rey firma en enero de 1465, y por el que su poder quedaría subyugado frente al de la nobleza⁶⁷. Sin embargo, el monarca pronto reaccionó declarando nulo lo estipulado en Medina, lanzándose de inmediato a la lucha contra los nobles rebeldes.

Y en esta tesitura de críticas constantes al gobierno ejercido por el monarca pronto se fraguó la idea de deponerlo, materializada finalmente en la oprobiosa ceremonia desarrollada en las afueras de la capital abulense en 1465; esta famosa *Farsa de Ávila*, recogida de manera exhaustiva por el cronista Enríquez del Castillo, consistió en la colocación sobre un cadalso de un muñeco que representaba al propio Enrique IV enlutado, sentado en una silla, al tiempo que los nobles rebeldes allí reunidos leían una carta con cuatro acusaciones: “*que por la primera, merescia perder la dignidad Real; y entonces llegó Don Alonso Carrillo, Arzobispo de Toledo, é le quitó la corona de la cabeza. Por la segunda, que merescia perder la administracion de la justicia; así llegó*

⁶⁷ SUÁREZ FERNÁNDEZ, op. cit. (1985), pp. 199-200.

Don Alvaro de Zúñiga, Conde de Plasencia, é le quitó el estoque que tenia delante. Por la tercera, que merescia perder la gobernacion del Reyno; é así llegó Don Rodrigo Pimentel, Conde de Benavente, é le quitó el bastón que tenia en la mano. Por la quarta, que merescia perder el trono é asentamiento de Rey; é así llegó Don Diego López de Zúñiga, é derribó la estatua de la silla en que estaba”.

Como remate de semejante proceso, estos mismos nobles van a llevar a cabo una idea que ya tenían en mente desde hacía algún tiempo, y a la que Enrique IV se había opuesto por completo: la de proclamar rey de Castilla al príncipe don Alfonso, hijo varón que Juan II tuviera de su segunda esposa doña Isabel de Portugal, y que a la sazón contaba con solo doce años.

Nunca hasta el momento la corona castellana había estado tan sometida a los designios de la nobleza del reino, cuyos miembros semejan a todas luces considerarse con capacidad legítima para deponer a un monarca y elegir a su hermano, todavía menor de edad. Y para completar este ataque directo y personal contra la figura de Enrique IV, el bulo de que la princesa Juana, heredera al trono, no era su hija sino la de su nuevo favorito Beltrán de la Cueva, contribuyó en su rápida difusión a socavar aún más su mantenimiento en el trono. No obstante el monarca enriqueño reaccionó de manera aguda al buscar nuevamente el apoyo de los concejos, organizados en una nueva Hermandad General, sin descuidar asimismo el favor de nobles siempre fieles y de la categoría de los Mendoza; de este modo el bando nobiliario rebelde pudo ser derrotado en Olmedo en 1467, al tiempo que cualquier pretensión de sustitución de la cabeza

coronada tuvo su definitiva anulación con la temprana muerte del príncipe don Alfonso en 1468, dando un vuelco a toda la situación⁶⁸.

En todo caso, el problema sucesorio siguió dando motivos a la nobleza levantisca para persistir en sus enfrentamientos contra Enrique IV. Y a instancias del marqués de Villena, con quien el monarca siempre mantuvo una gran sumisión, el 19 de septiembre de 1468 éste firmó un tratado -el de los Toros de Guisando- con su hermanastra doña Isabel por la que la reconocía como legítima heredera del trono castellano, con la condición de asegurar su obediencia y no contraer matrimonio sin la autorización de él. Además, en el mismo tratado también se recogía la separación matrimonial de los cónyuges regios, alegando la conducta inmoral de doña Juana de Avis como motivo. Todo ello por tanto supuso de nuevo una deshonra para la persona de Enrique IV, y no sin contar con su consentimiento y aceptación.

Pese al Pacto de los Toros de Guisando, y en contra de las intenciones de Enrique IV de aproximarse a Portugal o a Francia mediante un pacto matrimonial para su hermanastra, doña Isabel tomó su propia iniciativa y, apoyada por el arzobispo de Toledo don Alfonso Carrillo de Acuña y por el almirante de Castilla don Fadrique, el 19 de octubre de 1469 se desposó en Valladolid con el heredero al trono aragonés don Fernando, a la sazón ya rey de Sicilia. La decisión de doña Isabel no fue del agrado de su hermanastro, que de inmediato inició conversaciones con Francia para pactar el matrimonio de la infanta doña Juana con el duque de Guyena, hermano de Luis XI y heredero al trono galo; al fructificar esta decisión⁶⁹, el monarca castellano otorgó una

⁶⁸ SUÁREZ FERNÁNDEZ, op. cit. (1985), p. 202.

⁶⁹ SUÁREZ FERNÁNDEZ, op. cit. (1985), p. 207.

escritura por la que declaraba por hija legítima a la infanta doña Juana al tiempo que declaraba nulo el matrimonio de Isabel con Fernando, revocando de este modo el Pacto de los Toros de Guisando; de este modo, se manifestaba la retirada del respaldo real a Isabel⁷⁰.

Una vez que doña Juana volvió a ser jurada como heredera legítima del reino, en octubre de 1470 se celebró el matrimonio convenido por poderes, dada la corta edad -ocho años- de la princesa; no obstante, de la misma manera que Enrique IV no logró que el duque de Guyena viniese a tierras castellanas para combatir a doña Isabel y don Fernando, la mayor parte de la nobleza también apoyaba a su hermanastra como heredera al trono, auspiciando una nueva reconciliación. Pero Enrique IV no cedió, y pese a la muerte del príncipe galo en mayo de 1472, inició nuevas conversaciones encaminadas a lograr otro matrimonio adecuado para su hija, que no obstante no llegaron a fructificar.

En medio de estas tesituras caería enfermo en Extremadura, donde se hallaba en conversaciones con Alfonso V de Portugal; de inmediato emprendió camino hacia su querida ciudad de Segovia⁷¹, si bien le sobrevino ya la muerte en el palacio de Madrid el 11 de diciembre de 1474. Al día siguiente fue proclamada reina doña Isabel, en ausencia de su esposo; a su regreso se hubieron de delimitar específicamente las

⁷⁰ FONSECA, op. cit. (1981), pp. 442-443.

⁷¹ Para los estrechos vínculos forjados entre Enrique IV y la ciudad de Segovia bajo su reinado, vid. ECHAGÜE BURGOS, J.J.: *La Corona y Segovia en tiempos de Enrique IV (1440-1474)*, Segovia, 1993.

atribuciones de los monarcas por medio de la *Sentencia arbitral de Segovia*, que fue jurada por los nobles⁷².

Al dejar Enrique IV sin determinar de manera expresa a su sucesora en el trono castellano, se desencadenó una guerra civil que, dados los intereses políticos, sobrepasó las fronteras castellanas para abarcar también a los reinos de Aragón y Portugal: Isabel y Fernando por una parte y Juana la Beltraneja -desposada desde mayo de 1475 con su tío Alfonso V de Portugal- por la otra, y recibiendo ambos bandos el apoyo de unos u otros linajes nobiliarios del reino. Pero en última instancia el triunfo será para los Reyes Católicos tras su victoria en Toro (1476) y la definitiva firma de la Paz de Alcaçovas (Terceiras de Moura) en 1479⁷³. Esta guerra civil desencadenada a la muerte de Enrique IV debe ser interpretada, realmente, como una manifestación del intento de clarificar la posición de la nobleza y de la monarquía⁷⁴.

El fortalecimiento monárquico que delata el reinado de los Reyes Católicos, con el triunfo definitivo del autoritarismo regio y su pleno desarrollo, se hubo de sustentar necesariamente en unos pilares reforzados paulatinamente a lo largo de los años de mandato de sus predecesores. Quizás el gran mérito de los Reyes Católicos fuese, por tanto, el decidido impulso otorgado a todo este largo proceso para alcanzar además su definitiva culminación. La idea plenamente desarrollada de un Estado Moderno no se verá materializada, por tanto, hasta fines del siglo XV, cuando esta fortalecida e incontestable monarquía Católica se rodee hábilmente de un organizado y

⁷² SUÁREZ FERNÁNDEZ, op. cit. (1985), pp. 209-213.

⁷³ Vid. Al respecto de este reinado SUÁREZ, L.: *Los Reyes Católicos*, Barcelona, 2004.

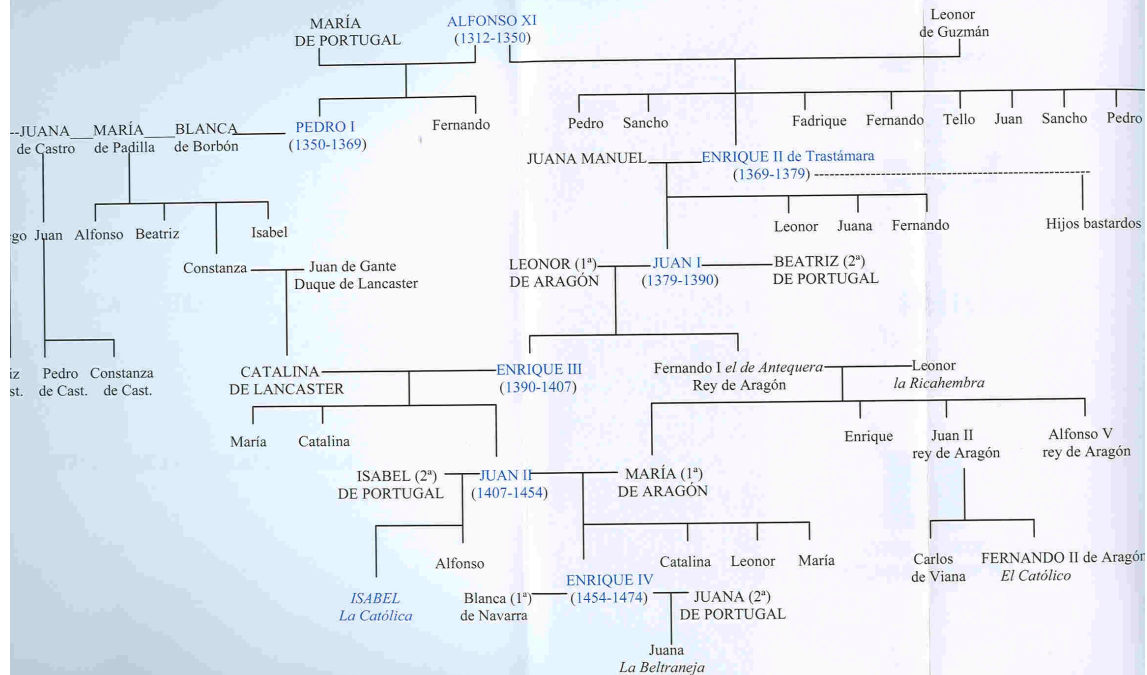
⁷⁴ IRADIEL MURUGARREN, op. cit. (1988), pp. 245-246.

eficiente aparato de Estado, conformado por una serie de poderosas instituciones centrales de administración del gobierno y por unos funcionarios bien formados y preparados para las labores burocráticas encomendadas.

LA DINASTÍA TRASTÁMARA EN EL TRONO CASTELLANO

This genealogical chart illustrates the Trastámara dynasty's rule in Castile. It begins with Alfonso XI (1312-1350) and his first wife, María de Portugal. Their sons, Pedro I (1350-1369) and Fernando, are shown. Pedro I's lineage includes Juan de Castro, María de Padilla, and Blanca de Borbón, leading to Juan, Alfonso, Beatriz, and Isabel. Beatriz's marriage to Juan de Gante, Duke of Lancaster, is noted. Alfonso XI's second marriage to Leonor de Guzmán resulted in a large number of children, including Pedro, Sancho, Fadrique, Fernando, Tello, Juan, Sancho, and Pedro. Juan Manuel's marriage to Enrique II de Trastámara (1369-1379) is shown, with their children Leonor, Juana, and Fernando, and their bastards. Leonor (1st) of Aragón's marriage to Juan I (1379-1390) of Portugal is depicted, with Beatriz (2nd) of Portugal as a second wife. Their children, Enrique III (1390-1407) and Fernando I el de Antequera (King of Aragón), are shown. Enrique III's marriage to Catalina de Lancaster is noted, with children María and Catalina. Fernando I's marriage to Leonor la Ricaembra is shown, with children Enrique, Juan II (King of Aragón), and Alfonso V (King of Aragón). Juan II's children, Carlos de Viana and Fernando II de Aragón (El Católico), are shown. Enrique III's marriage to Isabel (2nd) of Portugal is shown, with Alfonso as a child. Alfonso's marriage to Blanca (1st) of Navarra is shown, with Isabel La Católica as a child. Enrique III's second marriage to María (1st) of Aragón is shown, with children Catalina, Leonor, and María. Catalina's marriage to Enrique IV (1454-1474) is shown, with Juana (2nd) of Portugal as a child. Enrique IV's marriage to Juana La Beltraneja is shown.

```
graph TD
    AlfonsoXI[ALFONSO XI  
(1312-1350)] --- MariaPortugal[MARÍA DE PORTUGAL]
    AlfonsoXI --- LeonorGuzman[Leonor de Guzmán]
    MariaPortugal --- PedroI[PEDRO I  
(1350-1369)]
    MariaPortugal --- Fernando[Fernando]
    LeonorGuzman --- Pedro[Pedro]
    LeonorGuzman --- Sancho[Sancho]
    LeonorGuzman --- Fadrique[Fadrique]
    LeonorGuzman --- Fernando2[Fernando]
    LeonorGuzman --- Tello[Tello]
    LeonorGuzman --- Juan1[Juan]
    LeonorGuzman --- Sancho2[Sancho]
    LeonorGuzman --- Pedro2[Pedro]
    PedroI --- JuanCastro[Juan de Castro]
    PedroI --- MariaPadilla[MARÍA de Padilla]
    PedroI --- BlancaBorbón[BLANCA de Borbón]
    JuanCastro --- Juan[Juan]
    MariaPadilla --- Alfonso[Alfonso]
    BlancaBorbón --- Beatriz[Beatriz]
    Beatriz --- Isabel[Isabel]
    Beatriz --- JuanGante[Juan de Gante  
Duque de Lancaster]
    JuanGante --- Constanza[Constanza]
    Constanza --- CatalinaLancaster[CATALINA DE LANCASTER]
    CatalinaLancaster --- Maria[Maria]
    CatalinaLancaster --- Catalina[Catalina]
    AlfonsoXI --- JuanManuel[JUANA MANUEL]
    JuanManuel --- EnriqueII[ENRIQUE II de Trastámara  
(1369-1379)]
    EnriqueII --- Leonor[Leonor]
    EnriqueII --- Juana[Juana]
    EnriqueII --- Fernando3[Fernando]
    EnriqueII --- HijosBastardos[Hijos bastardos]
    Leonor --- Leonor1[LEONOR (1ª) DE ARAGÓN]
    Leonor1 --- JuanI[JUAN I  
(1379-1390)]
    Leonor1 --- Beatriz2[BEATRIZ (2ª) DE PORTUGAL]
    JuanI --- EnriqueIII[ENRIQUE III  
(1390-1407)]
    JuanI --- FernandoI[Fernando I el de Antequera  
Rey de Aragón]
    EnriqueIII --- CatalinaLancaster2[CATALINA DE LANCASTER]
    CatalinaLancaster2 --- Maria2[Maria]
    CatalinaLancaster2 --- Catalina2[Catalina]
    FernandoI --- Enrique[Enrique]
    FernandoI --- JuanII[Juan II  
rey de Aragón]
    FernandoI --- AlfonsoV[Alfonso V  
rey de Aragón]
    JuanII --- CarlosViana[Carlos de Viana]
    JuanII --- FernandoII[FERNANDO II de Aragón  
El Católico]
    EnriqueIII --- Isabel2[ISABEL (2ª) DE PORTUGAL]
    Isabel2 --- Alfonso2[Alfonso]
    Alfonso2 --- IsabelCatolica[ISABEL La Católica]
    Alfonso2 --- Blanca1[Blanca (1ª) de Navarra]
    Blanca1 --- EnriqueIV[ENRIQUE IV  
(1454-1474)]
    EnriqueIV --- Juana2[Juana (2ª) DE PORTUGAL]
    Juana2 --- JuanaBeltraneja[Juana La Beltraneja]
    EnriqueIII --- Maria1[MARÍA (1ª) DE ARAGÓN]
    Maria1 --- Catalina3[Catalina]
    Maria1 --- Leonor2[Leonor]
    Maria1 --- Maria2[Maria]
    Catalina3 --- EnriqueIV2[ENRIQUE IV  
(1454-1474)]
    EnriqueIV2 --- Juana22[Juana (2ª) DE PORTUGAL]
    Juana22 --- JuanaBeltraneja[Juana La Beltraneja]
```



CAPÍTULO II

LA CASTILLA DE LOS TRASTÁMARA

II.- LA CASTILLA DE LOS TRASTÁMARA

Bajo el reinado de los monarcas de la dinastía Trastámara, el reino de Castilla experimentará una evolución que, aun influida de manera determinante por el gobierno de los sucesivos soberanos, también va a venir determinada por las distintas actitudes y comportamientos de su organización social, de los cambios económicos, de la influencia de la Iglesia y del desarrollo cultural e intelectual. En cualquier caso, estos factores siempre habrán de ser analizados al amparo de las decisiones regias y la puesta en marcha de diversas medidas destinadas a conseguir los objetivos de mejora que siempre se persiguieron. No obstante, conceptos como los de crisis y transformación serán los más habituales a la hora de estudiar la realidad del reino castellano de los últimos tiempos medievales.

II.1.- PANORAMA SOCIAL DE LA CASTILLA DE LOS TRASTÁMARA.

Desde el punto de vista social, la Castilla de los Trastámara experimentará a lo largo de los siglos XIV y XV importantes transformaciones y reajustes, derivados en buena medida de la propia evolución económica del reino y de las decisiones, actuaciones e intereses particulares de los propios reyes y altos estamentos nobiliarios y eclesiásticos. Si la grave crisis del siglo XIV fue especialmente dura con los campesinos y en última instancia con la población judía -*Pogrom* de 1391-, el impulso que a lo

largo del siglo XV experimente el comercio lanar y los intercambios mercantiles desde los puertos del norte favorecerán el aumento de las rentas nobiliarias, así como un cierto desarrollo burgués y una mejora de la ganadería.

La sociedad bajomedieval muestra una articulación de tipo estamental, no clasista, por lo que la pertenencia a cualquiera de los tres estamentos -nobleza, clero, ciudadanos- se explica por unas condiciones jurídicas que determinan un modo de vida¹. A su vez dentro de cada uno de los estamentos se forman diversos estratos de riqueza, dando lugar a tensiones internas. Es preciso señalar que en este contexto de los últimos siglos medievales no es aplicable ya la rígida división tripartita de la sociedad, por cuanto los que luchan y los que rezan serán con frecuencia los mismos, al tiempo que las jerarquías eclesiásticas se encuadrarán dentro de los linajes dominantes; al mismo tiempo, los *laboratores* del medio rural eran muy diferentes a los del medio urbano, sin olvidar tampoco que en las ciudades, además de la burguesía, también se localizaban grupos que habían abandonado el campo, así como otros de carácter marginal o pseudomarginal como judíos o musulmanes entre otros². Todos ellos serán protagonistas de importantes revueltas a lo largo del período Trastámara, siendo un clarificador ejemplo al respecto las *revueltas irmandiñas* en la Galicia del siglo XV.

LA NOBLEZA: por lo que se refiere a los dos últimos siglos bajomedievales, Luis Suárez -según Valdeón Barúque- desarrolla la teoría del conflicto entre monarquía y nobleza, y cuyo remate no tendrá lugar hasta la época de los Reyes Católicos, momento en el que la monarquía logra alzarse de manera definitiva con el poder

¹ GARCÍA ORO, J.: *Galicia en la Baja Edad Media. Iglesia, señorío y nobleza*, Santiago de Compostela, 1977, p. 125.

² Vid. GARCÍA DE CORTÁZAR, J.A.: *Historia de España Alfaguara II*, Madrid, 1985, pp. 430-441.

político mientras la nobleza triunfa en el ámbito social y económico. Pero hasta que ese momento llegue, los enfrentamientos entre ambos estamentos serán continuos, en un constante tira y afloja para alcanzar los objetivos deseados³. La ya mencionada situación adversa que vivió la autoridad regia con las muertes prematuras de Sancho IV y Fernando IV y las consiguientes minorías de edad de sus sucesores tendría remate con la mayoría de edad alcanzada por Alfonso XI en 1325. Sin embargo, aún cuando este monarca logre poner fin a la adversa situación política -verdaderamente anárquica- en la que estaba sumido el reino castellano-leonés, lo cierto es que las hambrunas y pestes todavía continuarán, y no en vano el propio monarca sufrirá de manera funesta el violento enviste de la Peste Negra en 1350, causándole la muerte.

En lo que se refiere a esa temida iniciativa militar de la nobleza castellana, en absoluto podrá pasarse por alto el papel decisivo que desempeñaron en el inicio y final del propio período aquí estudiado: su inclinación por uno u otro bando en la guerra fratricida que enfrentó a Pedro I y Enrique de Trastámara supondría el declive o la ascensión respectiva para aquéllos que en ella participaron, y que la historiografía tradicional reconoce como la sustitución de la vieja nobleza por una nueva ávida de protagonismo y necesitada del pertinente refrendo socioeconómico; por lo mismo, la división entre los partidarios de Enrique IV y los de su hermano Alfonso demostró nuevamente el deseo intervencionista de la nobleza en el ámbito monárquico y con ello la probable aspiración a nuevas prebendas y beneficios, y que muy pocos años más tarde se renovarían en el enfrentamiento sucesorio entre Isabel la Católica y Juana la Beltraneja. Sin embargo, en este último episodio será la propia monarquía la que logre

³ Vid al respecto SUÁREZ FERNÁNDEZ, L.: *Nobleza y Monarquía. Entendimiento y rivalidad. El proceso de construcción de la Corona española*, Madrid, 2003.

solventar de un modo eficaz un conflicto que en definitiva solamente le competía a la institución monárquica, lo que vino a demostrar la imparable fortaleza monárquica que caracterizaría a todo el reinado de los Reyes Católicos.

La presencia en el trono castellano de los monarcas Trastámara estará estrechamente relacionada con las cuantiosas donaciones efectuadas a la nobleza, de tal manera que el historiador S. de Moxó se ha referido a esta *generosidad* regia como “*la más caudalosa fuente de señoríos de Castilla*”⁴, al tiempo que para Valdeón Baruque la fecha de 1369 supuso el punto de partida de “*una auténtica marea señorializadora, de la que fue beneficiaria la alta nobleza*”⁵. Sin lugar a dudas fue Enrique II el rey más proclive a hacer donaciones, de ahí su propia denominación como *el de las mercedes*. No obstante, revisiones históricas más recientes han aportado nuevos datos que tienden a relativizar la cuantía de las “mercedes enriqueñas”, considerándose actualmente que éstas fueron menores de lo que se había creído⁶.

Una revisión pormenorizada de los señoríos y su evolución a lo largo de los más de cien años de gobierno Trastámara demuestran que monarcas como Juan II o Enrique IV no le fueron demasiado a la zaga del primer representante de la dinastía. De este modo los Trastámara lograron crear una auténtica *nobleza de servicio* dispuesta a

⁴ MOXÓ, S. de: “De la nobleza vieja a la nobleza nueva. La transformación nobiliaria de Castilla en la Baja Edad Media”, en *Cuadernos de Historia*, anexos de la revista *Hispania*, 3, 1963, pp. 1-120 (para nota p. 3). Para este autor la “nobleza vieja” fue la que se formó a raíz de la etapa más dinámica de la Reconquista”, mientras que para L. Suárez Fernández la nobleza vieja era la constituida en el siglo XII (SUÁREZ FERNÁNDEZ, L.: *Los Trastámara y los Reyes Católicos*, tomo VII de *Historia de España*, Madrid, 1985, p. 48).

⁵ VALDEÓN BARUQUE, J. (y N. SALVADOR MIGUEL): *Castilla se abre al Atlántico. De Alfonso X a los Reyes Católicos*, vol. X de *Historia de España. Historia 16*, Madrid, 1995, p. 37.

⁶ SUÁREZ FERNÁNDEZ, L.: “La casa de Trastámara”, en “Los Trastámara y la unidad española (1369-1517)”, en *Historia General de España y América*, tomo V, Madrid, 1981, p. XIII; ID.: *Historia de España. Los Trastámara y los Reyes Católicos*, tomo VII DE *Historia de España*, Madrid, 1985, p. 31.

afianzarlos en el trono, y de la que formaban parte tanto algunos linajes de la *vieja nobleza* (los Guzmán, los Manrique o los Mendoza entre otros) como sobre todo de la *nueva nobleza* conformada a partir de Montiel (los Álvarez de Toledo, los Velasco o, tras los frustrados anhelos de Juan I al trono portugués, el linaje lusitano de los Pimentel⁷ por ejemplo).

En todo caso, lo que en verdad se produjo en el reino de Castilla bajo los Trastámara -e incluso con anterioridad- fue el paso de la *nobleza vieja* a la *nobleza nueva*⁸, sin dejar de tener en cuenta aspectos que, como la propia extinción biológica de diversos linajes o el empobrecimiento de algunas familias aristocráticas por causa de la crisis socioeconómica de mediados del siglo XIV, fueron ajenos a cualquier iniciativa de los monarcas reinantes del siglo XIV; y en idéntico ámbito podrían aducirse también las campañas contra los musulmanes y las contiendas civiles como causas asimismo que influyeron en la desaparición de parte de esa vieja nobleza. En todo caso, ya con Alfonso XI y Pedro I fueron frecuentes las persecuciones y ejecuciones de efectivos nobiliarios opuestos a la voluntad monárquica, así como el exilio o alejamiento del reino de algunos representantes de las viejas familias⁹, por lo que la llegada al trono de Enrique II no hará sino completar en cierta manera un proceso que llevaba forjándose a lo largo de los últimos cincuenta años. Lo que sí competió al primer Trastámara y sucesores fue la elección y paulatino fortalecimiento de los nuevos efectivos que conformarán a partir de entonces la alta nobleza del reino, por lo que se ha hablado de auténtica “revolución nobiliaria” por cuanto comenzaría a definirse la nueva ubicación

⁷ Vid. VALDEÓN BARUQUE, op. cit., p. 37.

⁸ MOXÓ, op. cit. (1963).

⁹ MOXÓ, op. cit. (1963), pp. 25-25; ID.: “La nobleza castellano-leonesa en la Edad Media”, en *Hispania*, 114, 1970, pp. 50-51; IRADIEL MURUGARREN, P.: “La crisis medieval”, en *De la crisis medieval al Renacimiento (s. XIV-XV)*, tomo IV de *Historia de España*, Barcelona, 1988, p. 126.

política de la aristocracia dentro del sistema estamental del estado castellano, así como a organizarse conjuntamente de manera más efectiva para la defensa de los intereses de grupo¹⁰.

La consecuencia de todo este proceso de donaciones monárquicas a la nobleza fue la conformación y afianzamiento de un amplio conjunto de grandes estados señoriales, cuyos titulares detentaban poderes económicos -cobro de rentas principalmente- y jurisdiccionales, y a los que los métodos violentos no les resultaban en absolutos ajenos a la hora de ejercer el dominio sobre sus vasallos¹¹. Esta nobleza no tardará en levantar numerosas torres y castillos por tierras castellano-leonesas desde las que se impondrán sin dificultad sobre los débiles vecinos: monasterios, municipios y campesinos, culminando el proceso de autonomía señorial cuyo punto álgido había sido el “*Ordenamiento del Alcalá*” (1348)¹². Por tanto, las mercedes de los monarcas Trastámara llegaron a permitir la subrogación de la autoridad real en los señoríos, al tiempo que la nueva dinastía consideró este proceso de señorialización como apoyo fundamental, al proporcionarles un estamento político que no necesitaban costear¹³. Incluso se constata un claro paralelismo con el ámbito francés a la hora de interpretar las mercedes regias de esta época como una alianza en defensa del orden aristocrático (frente a Inglaterra por tanto), de manera que se recuperaba una concepción de las

¹⁰ LADERO QUESADA, M.A.: “Población, economía y sociedad”, en “Los Trastámara y la unidad española (1369-1517)”, en *Historia General de España y América*, tomo V, Madrid, 1981, p. 57.

¹¹ Señala con todo L. Suárez Fernández que “no tenemos motivo para creer, como Ladero advierte, que la situación de los campesinos en los señoríos fuese peor que en los realengos” (SUÁREZ FERNÁNDEZ, op. cit. (1985), p. 129).

¹² GARCÍA ORO, op. cit. (1977), p. 25.

¹³ SUÁREZ FERNÁNDEZ, op. cit. (1985), p. 31.

relaciones entre los hombres al modo tradicional¹⁴. Además de los ya mencionados, otros linajes como los Álvarez de Toledo, los Andrade, los de la Cerda (señores de Medinaceli), los Estúñiga, los Fajardo o los Ponce de León alcanzaron posiciones preeminentes dentro de la alta nobleza, sin dejar de mencionar a los parientes más cercanos de los monarcas Trastámara, estos últimos a menudo inconformistas y ávidos de un mayor poder político y económico.

A partir de lo ya comentado puede deducirse que la “nobleza nueva” de la época Trastámara estaba dividida en tres escalones bien diferenciados: la *alta nobleza*, clarificada por los títulos de duque, conde o marqués, y cuyas rentas son del todo suficientes para garantizarles un mantenimiento del todo desahogado; la *nobleza de caballeros* leales a la nueva dinastía, que reciben señoríos jurisdiccionales para poder conservar su posición, si bien la insuficiencia de los mismos les obligará a desempeñar cargos públicos¹⁵; y en último lugar el grupo de *hidalgos y caballeros* (la primera condición se hereda y la segunda se recibe), tanto señores rurales como propietarios urbanos, que obtenían del rey la condición caballeresca por servir con caballo en la guerra, además de estar exentos de impuestos¹⁶.

¹⁴ SUÁREZ FERNÁNDEZ, op. cit. (1985), p. 31.

¹⁵ SUÁREZ FERNÁNDEZ, op. cit. (1981), p. XIII.

¹⁶ SUÁREZ FERNÁNDEZ, op. cit. (1985), pp. 31 y 130.

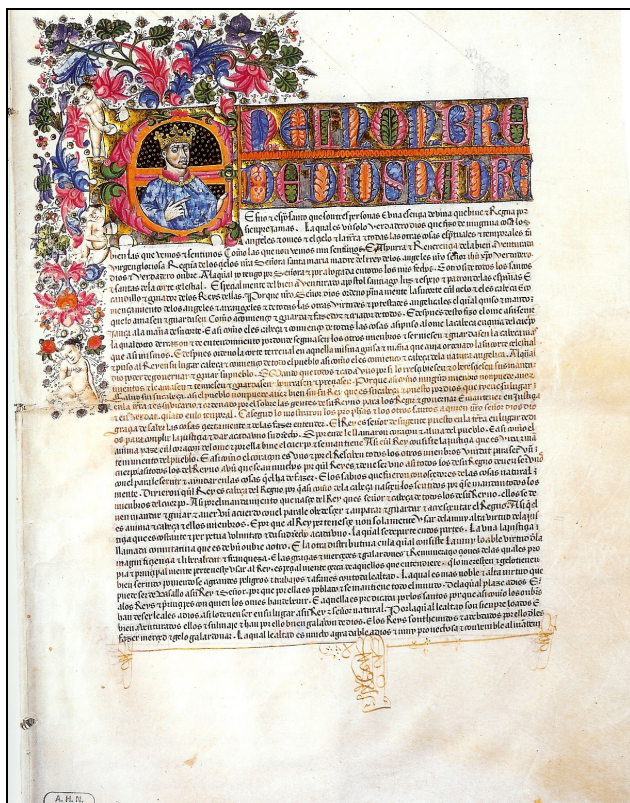


LÁMINA 5:

Privilegio de Enrique IV, otorgando y confirmando a los marqueses de Villena la fundación de un mayorazgo en 1462.

Toledo. Archivo Histórico Nacional-Sección Nobleza, Fondo Frías, carp. 34, doc. 17.

Este panorama, ya esbozado con Enrique II, continuará perfilándose con sus sucesores inmediatos (Juan I y Enrique III), de tal modo que los nuevos cuadros señoriales se situaron fundamentalmente en las regiones periféricas¹⁷. Los linajes de la alta nobleza consiguieron nuevos logros y un importante avance con Juan II, acentuándose más si cabe con la subida al trono de Enrique IV: aunque por necesidad se veía obligado a tolerarla y concederle altos cargos políticos, sentía hacia ella una cierta desconfianza, por lo que a menudo se rodeó de simples hidalgos a los que potenció; esto es lo que ocurriría con Miguel Lucas de Iranzo, que llegará a ser nombrado condestable, o con Beltrán de la Cueva, que al ser favorito del rey alcanzaría el más alto rango dentro de la corte¹⁸.

¹⁷ IRADIEL MURUGARREN, op. cit. (1988), p. 126.

Aunque se ha llegado a considerar a los Reyes Católicos como enemigos de la nobleza¹⁹, lo cierto es que su ascenso al trono permitirá consolidar en mayor medida el predominio nobiliario, si bien pondrán fin a ciertos abusos con el propósito de evitar cualquier intento de desestabilización del poder monárquico, tan habituales en las etapas precedentes; por ello aplicarán una política encaminada a que cada noble se considere como administrador -y no dueño- de un señorío cuya propiedad pertenece al propio linaje, lo que no hace sino refrendar el modelo nobiliario elaborado a lo largo de los dos siglos anteriores²⁰.

Llegado a este punto es preciso señalar que uno de los principales elementos que determinó la evolución y mantenimiento de los señoríos no sólo en época Trastámara, sino también en los siglos posteriores, fue la generalización del sistema de mayorazgo. Si en un principio el propio Enrique II estableciera que las concesiones que efectuase bajo el régimen de mayorazgo habrían de retornar a la corona en el momento en que fallase la sucesión por línea directa, lo cierto es que las presiones de la nobleza lograron que tal cláusula condicionante quedase suprimida en las cortes convocadas por Juan I en Guadalajara en 1390, permitiéndose la sucesión por líneas laterales. De este modo los nobles se aseguraron la transmisión indivisa de sus grandes patrimonios señoriales a lo largo del tiempo, en concreto hasta la disolución del régimen señorial en la primera mitad del siglo XIX²¹.

¹⁸ SUÁREZ FERNÁNDEZ, L.: “Los Trastámaras de Castilla y Aragón en el s. XV”, en *Historia de España* (dir. Menéndez Pidal), tomo XV, Madrid, 1964, p. 222.

¹⁹ Vid. SUÁREZ FERNÁNDEZ, op. cit. (1985), p. 304.

²⁰ LADERO QUESADA, op. cit. (1981), p. 460.

²¹ Vid. CLAVERO, B.: *Mayorazgo, propiedad feudal en Castilla (1369-1836)*, Madrid, 1974.

Cualquier acercamiento a la nobleza castellana de la décimo quinta centuria implica el pertinente análisis de su confrontación con la monarquía, a la que logra mermer en su ejercicio de la autoridad mediante la progresiva extensión de los señoríos²². Cabe argüir que de haberse coaligado todos los linajes en un momento dado, el poder que detentaba esta alta nobleza gracias a su enorme potencial económico y a la gran cantidad de plazas fuertes que poseían hubiera terminado con la autoridad real²³.

El rey ha de contar con la participación de la nobleza -alta y baja- en los diversos organismos que le asesoran y auxilian en sus funciones gubernativas. Por tanto, miembros de familias notables del reino formarán parte de órganos tan diferentes como la Casa -de tipo privado- o la Corte -de carácter público, dentro de la que destaca de manera especial el Consejo Real-, sin olvidar la Cámara en su dimensión fiscal o la Cancillería en el ámbito diplomático; a menudo las mismas personas tomarán parte en más de uno. Y ya con una formación más especializada, miembros sobre todo de la hidalguía urbana formaban parte de la Audiencia o Chancillería, desde donde se ejercía la justicia. Y por supuesto, miembros de la nobleza siempre mantendrán una representación muy destacada en las Cortes²⁴, encargadas de las tareas legislativas, aun cuando algunos monarcas Trastámara pretendieron reducir su representatividad en dicho organismo.

Castilla entraba en el siglo XV con una amplia cimentación en lo que se refiere a la legitimación constitucional monárquica, sustentada tanto por esa verdadera

²² SUÁREZ FERNÁNDEZ, L.: *Nobleza y monarquía. Puntos de vista sobre la Historia política castellana del siglo XV*, Valladolid, 1975, p. 12.

²³ SUÁREZ FERNÁNDEZ, op. cit. (1964), pp. 14-15.

²⁴ SUÁREZ FERNÁNDEZ, op. cit. (1985), pp. 142-148.

oligarquía burocrática que era la nobleza de “funciones” como por las favorables condiciones demográficas y económicas del reino²⁵. Sin embargo, en vez de mantenerse el avance en este sentido, lo que ocurrirá partir de entonces sería precisamente lo contrario: tanto un cierre constitucional concejil que ejercen unos pocos, que implica la debilidad política de la burguesía, la pérdida de protagonismo de las cortes y la incapacidad para formalizar un pacto institucional entre el rey y la sociedad; y el cierre señorial y nobiliar, foco de gran inestabilidad, sometido a las numerosas disputas internas y con el propio rey²⁶. Ante tal panorama no pueden, por tanto, extrañar las luchas sociales desencadenadas a lo largo de los reinados del Juan II y Enrique IV, y que estarán protagonizadas por los elementos sociales relegados del poder.

Durante la minoría de edad de Juan II, con Fernando de Antequera en la regencia del reino junto a la reina madre doña Catalina, se produce una importante transformación en el cuerpo nobiliario que recuerda los tiempos de Enrique II: el impulso de una nueva nobleza de sangre real en sustitución de la alta nobleza desplazada en los últimos tiempos por la de servicio. Como consecuencia, la inmediata aparición de fricciones y conflictos entre esta nueva aristocracia y la nobleza “funcionarial”; pero fundamentalmente será el acoso al que Juan I es sometido por sus encumbrados primos lo que condicionará la inestabilidad política de buena parte de su reinado, y donde don Álvaro de Luna se yergue en defensor de la institución real por encima del propio monarca. Con la derrota final de aquella nueva aristocracia de sangre real se pone el punto final a una guerra civil que, más que cuestionar la monarquía, había estado determinada por las luchas entre facciones nobiliarias; y con ello la

²⁵ IRADIEL MURUGARREN, op. cit. (1988), p. 229.

²⁶ Todo ello en IRADIEL MURUGARREN, op. cit. (1988), p. 242.

victoria de la nobleza de “servicio”, que tras repartirse el patrimonio de los parientes regios, se convertirá en una oligarquía de linajes²⁷. Es significativo al respecto que el Consejo de Justicia que formaba parte del Consejo Real estuviese integrado por seis caballeros y dos doctores, además de dos prelados, así como la concesión en 1437 por parte del monarca de un papel directivo a la Contaduría General en las operaciones del fisco²⁸.

Enrique IV también trataría de controlar a la alta nobleza mediante la búsqueda del apoyo de las ciudades, de los conversos, de los legistas y de la nobleza media urbana conformada por hidalgos²⁹. Y por supuesto, no es de extrañar que retomase la Reconquista, puesto que se seguía manteniendo su condición de iniciativa recurrente por parte de la monarquía castellana dados los resultados tan positivos que acarrearba desde el punto de vista político: al tiempo que reafirmaba el prestigio del monarca mantenía ocupados a los nobles, deseosos éstos además de obtener nuevas posesiones y riquezas. Entre los antecedentes más destacados cabe mencionar con Sancho IV la toma de Tarifa (1292) y la conquista de Gibraltar en tiempos de Fernando IV, así como la malograda reconquista de esta última plaza por parte de Alfonso XI, campaña en la que moriría.

Pero la ligereza y poco provecho económico de las campañas militares contra el reino nazarí de Granada, emprendidas por un Enrique IV ávido de notoriedad y de prestigio entre sus nobles, acabarían por suscitar un cierto descontento en los mismos, si

²⁷ IRADIEL MURUGARREN, op. cit. (1988), pp. 242-245.

²⁸ SUÁREZ FERNÁNDEZ, op. cit. (1437), pp. 143-145.

²⁹ IRADIEL MURUGARREN, op. cit. (1988), p. 245.

bien durante esos primeros años del reinado se observa un equilibrio contenido entre ambos poderes que permite la paz interna tras la tediosa conflictividad vivida en la primera mitad de siglo. Sin embargo, poco durará esta situación, pasando a un segundo momento en el que su reinado estará marcado por las luchas de la oligarquía nobiliaria contra el monarca, al que exigen una mayor intervención en los asuntos de gobierno y en el control mismo de la persona regia. Incluso la guerra civil desencadenada a su muerte entre los Reyes Católicos y los partidarios de Juana la Beltraneja no será más que la manifestación tangible de la tensión suscitada entre nobleza y monarquía a la hora de clarificar sus posiciones y su capacidad de poder³⁰.

A lo largo del siglo largo en el que los Trastámara ocupan el trono castellano los diversos linajes marcaron por tanto -y de manera determinante- el devenir histórico del reino. Como acontece en el resto de los estados cristianos peninsulares y también europeos, culminan además el lento proceso de consideración del parentesco como concepto de tipo vertical, estructurado en función de la *agnatio*, y que había sido comenzado a adoptar por los príncipes en el siglo X para luego propagarse por mimetismo con bastante rapidez³¹. Ya a lo largo de los siglos XII y XIII el cuadro nobiliario de los reinos de León y Castilla había ido fraguando, de tal manera que un reducido número de linajes hegemónicos veían ya consolidado su poder frente a la nobleza³². Al imponerse la línea vertical marcada por la *agnatio*, uniendo a los miembros de un linaje, los títulos de nobleza se transforman en hereditarios; ante tal

³⁰ Vid. IRADIEL MURUGARREN, op. cit. (1988), pp. 245-246.

³¹ DUBY, G.: *El caballero, la mujer y el cura*, Madrid, 1982, p. 80. En contraposición, este historiador señala que todavía a finales del siglo X el parentesco se estructuraba horizontalmente como grupo que reunía a consanguíneos y parientes a lo largo de dos o tres generaciones. Tales estudios, centrados en Francia, exigirían una adecuación al caso castellano, por cuanto este cambio habría de ser un poco más tardío en el ámbito hispano.

³² GARCÍA ORO, J.: *La nobleza gallega en la Baja Edad Media*, Santiago, 1981, p. 4.

realidad, y tal como ya se apuntó en su momento, la institución de los mayorazgos como fórmula de concentración patrimonial en los primogénitos -con algunas excepciones- será un logro fundamental para estos linajes³³.

Si bien existen divergencias a la hora de señalar el momento concreto en que se comenzó a aplicar el mayorazgo³⁴ -ya en *Las Partidas* se mejoraba al heredero principal en un tercio y en un quinto del patrimonio total-, lo cierto es que a lo largo del siglo XV se convertiría en una práctica acreditada y generalizada, consistente ya en inmovilizar un lote de bienes, definirlos y asignarlos como soporte del estado nobiliario del titular³⁵. Por tanto, los rasgos definidores del mayorazgo quedarán marcados por la indivisibilidad, inalienabilidad, perpetuidad e imprescriptibilidad, optando por la mejor línea y, dentro de ella, el mejor grado, y en éste el varón y el mayor³⁶. Asimismo, en las reglas que rigen el mayorazgo se amenaza con desheredar a los que intentasen un matrimonio impropio del linaje, así como a los que se casen con cristianos nuevos, pecheros, prostitutas, judíos o sarracenos³⁷.

Finalmente, en lo que respecta a los linajes nobiliarios del período Trastámara, en algunos casos ya fueron mencionados en páginas precedentes. No obstante, conviene

³³ Vid. MESA FERNÁNDEZ, A.: “Los mayorazgos españoles en la Edad Media”, *Hidalguía*, 55, nov.-dic. 1962, p. 947; CLAVERO, op. cit. (1974).

³⁴ MESA FERNÁNDEZ, op. cit. (1962), p. 950.

³⁵ GARCÍA ORO, J.: “El marco histórico de la obra”, en *Recuento de las casas antiguas del Reino de Galicia*, Santiago de Compostela, 1986, p. 43.

³⁶ GARCÍA ORO, op. cit. (1986), p. 43. Señala este autor que en la aplicación del mayorazgo se producen numerosas excepciones y casos “irregulares”, puesto que si bien se considera en principio a los hijos legítimos, sin embargo también abre la puerta a los bastardos que, a veces legitimados, son requeridos en caso de que la descendencia directa quedase trunca.

³⁷ GARCÍA ORO, op. cit. (1986), p. 43.

recordar a los que verdaderamente detentaron un poder político, social y económico destacado en el reino de Castilla a lo largo de estos más de cien años, así como el espacio territorial donde se asentaban y a partir del que percibían sus cuantiosas rentas³⁸. Pese a lo que podría parecer, su número es limitado, de manera que si en 1440 podrían ser aproximadamente quince los linajes fundamentales³⁹, hacia 1475 se pueden contabilizar un total de cuarenta y nueve familias las que detentan títulos de duque, marqués, conde o vizconde, títulos que apenas existían en 1369⁴⁰.

En tierras castellanas se hallaban los **Velasco**, encumbrados por Juan I y Enrique III, cuyas propiedades se localizaban fundamentalmente en las actuales provincias de Burgos y Logroño, además de extender su señorío jurisdiccional sobre importantes territorios de Palencia y Álava. Los **De la Cerda**, a quien Enrique II les concedió el condado de Medinaceli, centrados en torno a Soria y con destacados dominios en Guadalajara y el Puerto de Santa María. Y los **Manrique**, supervivientes de la “vieja nobleza”, cuyos beneficios procedían en buena medida de su parentesco con influyentes hombres de Iglesia⁴¹, así como por el papel de alianzas desempeñado por el adelantado mayor Pedro Manrique durante el conflictivo reinado de Juan II; en sus manos se hallaba la fértil Tierra de Campos.

En tierras de Asturias y León cabe mencionar a los **Quiñones**, condes de Luna y estrechos colaboradores de Juan I y Enrique III. Los **Pimentel**, linaje portugués que se

³⁸ Para un repaso a los linajes más destacados del reino de Castilla durante el período Trastámara véase SUÁREZ FERNÁNDEZ, op. cit. (1985), pp. 126-128; LADERO QUESADA, op. cit. (1981), pp. 58-59.

³⁹ Así lo constata SUÁREZ FERNÁNDEZ, op. cit. (1985), p. 126.

⁴⁰ LADERO QUESADA, op. cit. (1981), p. 58.

⁴¹ SUÁREZ FERNÁNDEZ, op. cit. (1964), p. 17.

refugia en el reino castellano con Enrique III⁴², asentándose en el condado de Benavente y ejerciendo su influencia sobre Zamora y con aspiraciones sobre Valladolid. Los **Enríquez**, descendientes de don Fadrique -hermano gemelo de Enrique II y maestre de la orden de Santiago-, dividiéndose en dos ramas: los almirantes de Castilla, centrados en Medina de Rioseco, y los condes de Alba de Liste en torno a Zamora.

En Galicia, entre otros linajes⁴³, cabe mencionar a los **Osorio**, quienes en la figura de don Pedro Álvarez, protegido de don Álvaro de Luna, acabarán recibiendo el título condal de Lemos en 1453; con propiedades en torno a Monforte de Lemos, su jurisdicción abarcaba importantes territorios de las provincias de Lugo y Ourense; otra de sus ramas accederá al marquesado de Astorga. Los **Sotomayor**, vinculados con el sur de la provincia de Pontevedra, serán nombrados condes de Camiña. Los **Sarmiento**, procedentes de Valladolid, se asentarán en tierras galaicas por merced de la concesión del título de adelantados mayores de Galicia por parte de Enrique II; recibirán el condado de Ortigueira y señoríos como el de Ribadavia, con notable influencia también sobre la ciudad de Ourense y amplios territorios de la actual provincia. Los **Andrade**, cuyo encumbramiento vendría de la mano de Fernán Pérez de Andrade o *Boo* a partir de las mercedes de Enrique II, ejerciendo su dominio sobre la comarca coruñesa de As Mariñas y de la Terra Cha lucense.

En torno al Sistema Central deben ser citados los **Stúñiga**, sobre todo a partir de Diego López, quien llegó a ser justicia mayor y uno de los personajes clave en el

⁴² Bajo el reinado de Enrique III serían varias las familias enteras de exiliados portugueses que se instalen en Castilla, constituyendo el germen de futuros linajes de gran relevancia en la historia hispana (MITRE FERNÁNDEZ, E.: *Evolución de la nobleza en Castilla bajo Enrique III (1396-1406)*, Valladolid, 1968, pp. 81-82).

⁴³ Vid. GARCÍA ORO, op. cit., (1977); ID., op. cit. (1981).

Consejo Real de Enrique III, así como aliado de los Infantes de Aragón; divididos paulatinamente en varias ramas, los Stúñiga alcanzarán el ducado de Béjar, el condado de Ledesma y el ducado de Plasencia; asimismo sus dominios se extendieron hasta Cáceres y hasta el señorío gallego de Monterrey y Salmantino de Miranda del Castañar. Originarios de Álava, los **Mendoza** comenzaron a ser encumbrados con Pedro González de Mendoza, mayordomo mayor que murió en Aljubarrota defendiendo a Juan I; una de sus ramas, la de Guadalajara, sería la más destacada, puesto que a su vez dominaba Hita, Buitrago y posteriormente la Casa de la Vega con el marquesado de Santillana del Mar (este último otorgado a don Íñigo López de Mendoza, uno de sus miembros más egregios); las diversas ramas alcanzarán títulos tan importantes como el ducado del Infantado, el condado de Tendilla, el marquesado de Mondéjar o el condado de Priego. Si ya los **Álvarez de Toledo** habían sido compensados por Enrique II con el señorío de Valdecorneja (en torno al Barco de Ávila), con Juan II obtuvieron asimismo el condado de Alba por concesión del propio Álvaro de Luna.

En las extensas tierras manchegas, donde la presencia de órdenes militares era especialmente destacada, se asentaron tardíamente los **Silva** en la zona toledana; Juan de Silva sería nombrado adelantado de Cazorla por su tío, el arzobispo de Toledo don Pedro Tenorio, y con el tiempo este linaje alcanzará el condado de Cifuentes. De procedencia alavesa, los **Ayala** descendientes del canciller y cronista don Pedro López llegarían a ser nombrados condes de Fuensalida. Al igual que los Pimentel, también los **Acuña** fueron exiliados portugueses que se instalan en el reino castellano; acabarán recibiendo el título de condes de Buendía, y aun emparentarán con la familia **Carrillo** de Cuenca, uno de cuyos más importantes miembros sería el arzobispo toledano don

Alonso Carrillo de Acuña⁴⁴. Aunque creado ya con anterioridad, el marquesado de Villena⁴⁵ alcanzará una cota de poder extraordinario con la figura de Juan **Pacheco**, miembro de una familia portuguesa igualmente exiliada⁴⁶, que fue hombre de la máxima confianza de Enrique IV y uno de los personajes más controvertidos de su reinado.

En Extremadura cabe mencionar a los **Suárez de Figueroa**, con gran dominio territorial gracias al señorío de Feria y de Zafra. Y ya desde mediados del siglo XV alcanzarán un importante posicionamiento en estas tierras extremeñas los **Portocarrero**, en su calidad de señores de Medellín, así como los **De la Cueva**, habida cuenta que don Beltrán de la Cueva, valido de Enrique IV y figura especialmente apreciada por el monarca, recibiría el título de duque de Alburquerque.

En torno a las tierras de Murcia medrarán los **Fajardo**, que serán nombrados adelantados del reino en 1383, si bien habrán de esperar hasta inicios del siglo XVI para ver colmar sus aspiraciones con la recepción del marquesado de Vélez.

El amplio territorio de Andalucía vería medrar a linajes de la importancia de los **Guzmán**, descendientes de Alonso Pérez de Guzmán “el Bueno”, héroe de Tarifa, así como de los parientes de doña Leonor de Guzmán, madre de Enrique II; de ahí que en 1371 ya obtengan el condado de Niebla, si bien no será hasta 1445 cuando reciban el ducado de Medina Sidonia; además de las propiedades que poseían entre Sevilla, Cádiz

⁴⁴ MITRE FERNÁNDEZ, op. cit. (1968), pp. 82-83.

⁴⁵ Vid. SUÁREZ FERNÁNDEZ, op. cit. (1964), p. 21.

⁴⁶ MITRE FERNÁNDEZ, op. cit. (1968), p. 83.

y Huelva, su enriquecimiento también provendría de las actividades comerciales. Los **Ponce de León**, originarios de las montañas del norte, disfrutaron del dominio de Ceuta y aspiraron también al de Sevilla; en 1429 obtuvieron el título condal de Medellín, si bien en 1440 fue mudado por el de Arcos. Las diversas ramas familiares de los **Fernández de Córdoba** alcanzaron un importante reconocimiento, siendo nombrados condes de Cabra, señores de Aguilar y alcaides de los Donceles. Y ya a partir del ascenso al trono de Enrique IV el linaje de los **Téllez Girón** pasará a un primer plano del panorama señorial andaluz mediante la concesión del señorío de Osuna, así como el condado de Ureña en tierras vallisoletanas.

EL TERCER ESTADO: Un estamento con unas características peculiares va a ser el de la hidalguía urbana, habitualmente parienta más o menos lejana de la alta nobleza y ávida de controlar los resortes del poder municipal; de este modo se generalizaron los monopolios en los diferentes gobiernos municipales por parte de estas aristocracias, situación ésta que será en parte atajada con la implantación de los regimientos por parte de Alfonso XI. Junto a éstos, la acomodada burguesía artesana y mercantil intentará asimismo acceder a este ámbito de gobierno concejil, lográndolo sobre todo en aquellas ciudades y villas con un peso económico destacado, si bien nunca llegará a adquirir el protagonismo de otros territorios europeos en general y peninsulares como el levantino en particular. El proceso de señorialización que se desencadenó tras la llegada de los Trastámara al trono castellano acarrió a su vez la pérdida de la condición de realengo de numerosas ciudades, villas y aldeas del reino, pasando a formar parte de los nuevos señoríos y, en líneas generales, a perder buena parte de sus antiguas libertades.

El protagonismo alcanzado por las Cortes con la llegada al trono de los Trastámara va a permitir que el tercer estado detentase un papel político desconocido hasta el momento, favoreciendo importantes reformas. Y en concreto, sería bajo el reinado de Juan I cuando estos procuradores de las ciudades estuvieron más cerca de participar en las tareas legislativas concernientes al reino, sobre todo en las Cortes de Briviesca de 1387, en las que también mostraron su interés en llevar a cabo un seguimiento de los gastos del dinero concedido al rey.

Sin embargo, con la llegada del siglo XV y el incremento del proceso señorializador suscitado con la llegada al trono de Juan II implicaría la consiguiente oposición y quejas en las Cortes por parte de los representantes de las ciudades y villas⁴⁷. Incluso bajo Enrique IV estos procuradores llegarían a pedir en las Cortes de Ocaña de 1369 la defensa del dominio realengo, aunque en última instancia no sería sino una auténtica llamada a la resistencia antiseñorial⁴⁸. Y tales movimientos pronto estallaron por toda la geografía castellana: Agreda, Sepúlveda, Aranda de Duero, Tordesillas, etc.

Pero fue en Galicia donde algunos hidalgos, apoyados en la fuerza campesinos y artesanos de extracción popular, lograron materializar de un modo más férreo y drástico la indignación causada por una nobleza cuyos desmanes y violencia eran excesivos, dando lugar a la segunda *Guerra Irmandiña* (1467-69). Ya se había desarrollado una importante revuelta antiseñorial en 1431, en la primera *Guerra*, mientras que la constitución de una Hermandad autorizada por Enrique IV fue la

⁴⁷ Para esta cuestión, véase ESTEBAN RECIO, A.: *Las ciudades castellanas en tiempos de Enrique IV: Estructura social y conflictos*, Valladolid, 1985.

⁴⁸ VALDEÓN BARUQUE, op. cit. (1995), pp. 74-75.

institución que encauzaría el conflicto. No obstante, es preciso señalar que independientemente de la situación generada con la huida de la alta nobleza y el momentáneo triunfo de las masas populares -siempre éstas defensoras de la institución monárquica como ideal de salvaguarda de la justicia y prosperidad del reino-, lo cierto es que la paulatina retirada de los hidalgos urbanos que en principio lideraron el movimiento -muchos de los cuales se llegarían incluso a poner del lado de la alta nobleza- sería uno de los principales motivos del fracaso de los Irmandiños. Tal actitud delata las aspiraciones particulares de un grupo que siempre se resistió a aceptar su condición menos privilegiada.

GRUPOS SOCIALES POPULARES: Por lo que respecta a los grupos sociales populares, éstos van a ser los que más sufran las nefastas consecuencias de la crisis generalizada a lo largo del siglo XIV, sucediéndose con demasiada frecuencia las hambrunas y pestes: si las segundas uniformizaban al conjunto de la sociedad -no ha de olvidarse que el propio progenitor de Pedro I y Enrique de Trastámara moriría como consecuencia de la misma-, las hambrunas sin embargo eran padecimiento exclusivo de campesinos y grupos urbanos más humildes. De hecho, y como muestra tangible de la grave crisis del siglo XIV, a lo largo de las primeras décadas la documentación refleja las constantes peticiones elevadas al monarca por parte de los diversos concejos para rebajar la contribución de los impuestos ante la mala situación que estaban atravesando, haciéndose perceptible un notable descenso demográfico en los valles del Duero y del Tago que bien podría ser determinado por la emigración de numerosos colonos a las atractivas tierras andaluzas, proceso éste que ya habría comenzado a mediados del siglo

XIII⁴⁹; pero incluso la documentación se hace eco de una destacada oleada emigratoria hacia otros reinos peninsulares como Aragón y Portugal⁵⁰.

Será en 1348 cuando la Peste Negra haga su entrada en el reino castellano, provocando estragos demográficos y económicos sin parangón hasta entonces⁵¹. Resulta imposible la cuantificación de las numerosísimas pérdidas humanas, siendo la documentación de tipo económico-fiscal la que deja traslucir esta grave crisis a raíz de la información sobre pueblos que quedaron abandonados y tierras que pasaron a ser yermas; una magnífica fuente al respecto es el *Becerro de las Behetrías* mandado elaborar por Pedro I en 1352 para conocer de manera pormenorizada la situación jurisdiccional y fiscal de los pueblos castellanos situados al norte del Duero, incluyendo la especificación de aquellos pueblos que con sus tierras habían sido abandonados en los últimos tiempos. La consecuencia inmediata de tal crisis demográfica y económica fue el cuantioso descenso de la producción agrícola y, por tanto, una carestía alimentaria inversamente proporcional al incremento de los precios; ya en 1351 las Cortes de Valladolid establecerían *ordenamientos* con el propósito de regular las excesivas subidas de precios y salarios⁵².

Tras la muerte de Pedro I y la subida al trono de Enrique II se llegaba por fin a la ansiada pacificación del reino, sometido a constantes penurias por causa de la contienda fratricida que había terminado por suponer un agravamiento de las

⁴⁹ VALDEÓN BARUQUE, op. cit. (1995), p. 14.

⁵⁰ VALDEÓN BARUQUE, op. cit. (1995), p. 16.

⁵¹ Señala la *Crónica de Alfonso XI* que “esta fue la primera et grande pesteilencia que es llamada mortandad grande”.

⁵² VALDEÓN BARUQUE, op. cit. (1995), p. 24.

consecuencias de la Peste Negra. No obstante, los enfrentamientos militares que de manera habitual se sucedieron a lo largo del siglo de reinado trastámara en Castilla habrían de repercutir negativamente de una manera especial sobre los estamentos sociales menos favorecidos.

En cualquier caso, tanto los estamentos sociales populares vinculados al medio rural como al urbano se verían a menudo perjudicados por los abusos llevados a cabo por los nobles. Ya a comienzos del siglo XIV habían mostrado su oposición a tales desmanes mediante la mencionada constitución de la Hermandad General en las Cortes de Burgos (1315), pero sería a fines del siglo XIV cuando ciertos movimientos antiseñoriales arrecien; se trataba de revueltas puntuales, de un radio de acción escaso y centrado en un núcleo de población concreto -Soria, Molina, Paredes de Nava o Agreda-, y donde a menudo el monarca era reclamado para poner fin a los malos usos señoriales. Con la llegada del siglo XV la situación de los grupos sociales populares, lejos de mejorar, empeoraría como consecuencia del avance del proceso señorializador, siendo sobre todo los campesinos los que se vieron más perjudicados por los malos usos de la nobleza.

La *Segunda Guerra Irmandiña* en Galicia llegó a movilizar a unos 80.000 rebeldes, procedentes sobre todo del ámbito campesino y del artesanado de las ciudades y villas, dirigidos por hidalgos como Alonso de Lanzós, Pedro de Osorio y Diego de Lemos. Su éxito inicial tuvo mucho que ver con su buena organización a base de cuadrilleros, alcaldes y procuradores, pudiendo de este modo hacerse con el control territorial y expulsar a la alta nobleza, al tiempo que iban derribando las diversas fortalezas que simbolizaban el poder aristocrático. También aplicaron otras medidas

como la supresión de ciertos tributos y derechos señoriales. Sin embargo, las disensiones internas, la retirada de buena parte de la hidalguía y la superioridad militar de la alta nobleza terminaron con el levantamiento irmandiño en 1469, con la consiguiente represión de los rebeldes vencidos. De cualquier manera, este conflicto se ha mantenido fuertemente arraigado en la mentalidad colectiva gallega⁵³.

MINORÍAS MARGINALES: finalmente, queda por hacer mención de aquellas minorías -básicamente los judíos y también los mudéjares- que convivieron en el reino castellano-leonés con los cristianos a lo largo de todo este período. Centrándonos en el contingente judaico, resulta cuando menos sorprendente el cambio experimentado en poco más de un siglo entre la convivencia armónica de tiempos de Alfonso X y el *pogrom* de Sevilla de 1391 tan vinculado a las durísimas predicaciones del clérigo andaluz Ferrán Martínez, arcediano de Écija⁵⁴. Y es que en definitiva el período Trastámara fue una etapa de claro enfrentamiento y presión social contra el mundo hebreo, canalizando contra ellos el descontento generalizado de los grupos sociales populares, y manteniéndose incluso tras la superación de las crisis del siglo XIV. Están constatados documentalmente los ataques a la judería de Sevilla en 1354, a la de Toledo en 1355 y a las de Nájera y Miranda en 1360⁵⁵.

⁵³ VALDEÓN BARUQUE, op. cit. (1995), p. 78.

⁵⁴ Vid. MITRE FERNÁNDEZ, E.: *Los judíos de Castilla en tiempo de Enrique III. El pogrom de 1391*, Valladolid, 1994.

⁵⁵ VALDEÓN BARUQUE, op. cit. (1995), p. 45.

LÁMINA 6:

Efigie de la reina doña Beatriz de Portugal, segunda esposa de Juan I.

Real acuñado en Santarem (Portugal). Ca. 1385.

[Imagen tomada de ÁLVAREZ BURGOS, *Catálogo General de la moneda medieval...*, nº 579, p. 130].



El punto de partida en esta ocasión lo ha de constituir la propia guerra fratricida entre Pedro I y Enrique de Trastámara: si el primero se apoyó a menudo en la población hebrea para obtener recursos financieros -con independencia del ajusticiamiento de su tesorero Samuel Levi- el Trastámara vio en su menosprecio un fructífero recurso para ganarse un apoyo populista⁵⁶ por parte de aquéllos que consideraban a los judíos como verdaderos usureros -muchos eran los que habían recurrido a sus préstamos- y responsables últimos de las sucesivas penurias vividas por el reino; se comenzaba a insistir entonces, desde un punto de vista religioso, en su papel de *deicidas*, por haber dado muerte a Cristo. Incluso los conversos no siempre se libraban de las críticas, sino que por la contra eran a menudo objeto de menosprecio y repulsa por parte de los cristianos viejos⁵⁷.

Por tanto, no debe extrañar que con la subida al trono de Enrique II, el tercer estado arremetiese duramente contra los hebreos en las cortes, sobre todo en las de Toro de 1371, viéndose el propio monarca Trastámara un tanto desbordado ante semejante

⁵⁶ VALDEÓN BARUQUE, op. cit. (1995), p. 45.

⁵⁷ Vid. BENITO RUANO, E.: *Los orígenes del problema converso*, Barcelona, 1976.

brote antisemita⁵⁸. Si a ello se añade el vacío de poder existente en los reinos castellanos tras la muerte de Juan I en 1390 y la minoría de Enrique III, entonces ambos factores en conjunto -junto con las arengas de Ferrán Martínez- semejan haber contribuido decisivamente a la violenta matanza de judíos en Sevilla y resto del valle del Guadalquivir en 1391. Desde ese momento, la comunidad judaica castellana quedó muy debilitada, habida cuenta del hecho traumático que tal fecha supuso en la historia del pueblo hebreo y en sus relaciones con otras confesiones religiosas⁵⁹.

El declive de los judíos de la Corona de Castilla que se inicia en 1391 fue imparable, aun cuando en el siglo XV se observe algún signo de recuperación. No obstante, ordenamientos tan duros como las *Leyes de Ayllón* (1412) supusieron su apartamiento en barrios habilitados como guetos, la necesidad de llevar señales distintivas o la prohibición de ser arrendadores o ejercer la medicina. Por el contrario, a partir de 1430 se observa el inicio de una nueva etapa de mayor tolerancia hacia la población hebrea, si bien habían sido muchas las juderías que hasta entonces habían ya desaparecido o en el mejor de los casos se habían visto muy mermadas; y su peso en el arrendamiento de las rentas reales también experimentara un descenso que alcanzó el 15% en el período 1439-1469⁶⁰.

Llegados a este punto es preciso apuntar que si se tiene en cuenta que los moriscos para nada sufrieron tales ataques, siendo también una minoría religiosa y étnica, se habrá de hacer hincapié en las motivaciones de tipo económico -no hay que

⁵⁸ VALDEÓN BARUQUE, op. cit. (1995), p. 46.

⁵⁹ MITRE FERNÁNDEZ, op. cit. (1994).

⁶⁰ Vid. LADERO QUESADA, M.A.: *Fiscalidad y poder real en Castilla (1252-1369)*, Madrid, 1993.

olvidar que los moriscos eran en su mayoría campesinos o artesanos muy humildes- como la causa primigenia que llevaría a los judíos a sufrir un paulatino menosprecio, odio y finalmente su expulsión del territorio peninsular en 1492, cuando ya se había logrado recrear un interesado ambiente xenófobo por parte de aquéllos que veían con recelo el triunfo económico que habían llegado a alcanzar tiempo atrás; y todo ello sin olvidar tampoco los antecedentes europeos que lógicamente habrían influido para la forja de todo este negativo proceso.

De este modo, ya no cabe la posibilidad de explicar el mantenimiento de tal actitud antijudaica en función de su consideración de meros comodines hacia los que dirigir el malestar popular por la crisis, puesto que cuando menos desde mediados del siglo XV tanto el baremo demográfico como el económico muestran a las claras la total superación de la etapa de penuria anterior. Todo ello no hacía sino anticipar de algún modo la *solución final* que adoptarán los Reyes Católicos en 1492.

Esta misma problemática económica puede explicar la consiguiente animadversión que a lo largo del mismo siglo XV fue despertándose contra los conversos: además de mantenerse en las actividades relacionadas con el comercio y las finanzas, los cristianos nuevos podían acceder a cualquier oficio u honor gracias a su conversión. Quizás por ello, y dada la competencia que suponían sobre todo para las élites urbanas de cristianos viejos, la hostilidad a la que fueron sometidos los conversos llegó a superar a la mantenida contra los propios judíos. En 1449 rebeldes toledanos opuestos al pago de un tributo requerido por don Álvaro de Luna aprobaron una *Sentencia-Estatuto* en la que se pedía, entre otras medidas, la exclusión de conversos de cualquier oficio público.

Y ya en 1473 en el valle del Guadalquivir, y al año siguiente también en buena parte de la Meseta Norte, los diversos brotes violentos contra los cristianos nuevos demuestran el progresivo auge que la hostilidad anticonversa estaba adquiriendo en buena parte de la Corona Castellana. Si el ambiente social ya estaba en general predispuesto a las críticas contra quienes decían que *judaizaban* por mantenerse en la intimidad fieles a su antigua religión, lo cierto es que escritos tan incendiarios como el *Memorial* de Marcos García de Mora y, sobre todo, el *Fortalitium fidei* del franciscano Alonso de Espina no harían sino enardecer todavía más los iracundos ánimos.

Por lo que a los mudéjares se refiere, constituían la otra gran minoría religiosa de los territorios de la Corona de Castilla. Se organizaban en aljamas y mantuvieron siempre una cierta autonomía. A lo largo de los siglos XIV y XV se cree que la comunidad mudéjar sufriría una paulatina merma por causa de las conversiones cada vez más frecuentes al cristianismo y por la emigración de muchos efectivos al reino de Granada o al Norte de África⁶¹. Sin embargo, y a diferencia de los judíos, su protagonismo social fue mucho menor, dado que en líneas generales -y salvo excepciones tan notables como el alto nivel adquisitivo alcanzado por algunos de ellos, caso de Brayme Castañón de Valladolid⁶²- la condición de las gentes mudéjares era más bien modesta (campesinos y pequeños artesanos sobre todo).

No obstante, el cada vez más beligerante clima socio-religioso de la época tampoco permitió que los mudéjares pasasen desapercibidos para los cristianos viejos,

⁶¹ VALDEÓN BARUQUE, op. cit. (1995), p. 85.

⁶² RUCQUOI, A.: *Valladolid en la Edad Media*, tomo I (*Génesis de un poder*) y tomo II (*El mundo abreviado*), Valladolid, 1987 (vid. tomo II).

lo que explica que las *Leyes de Ayllón* de 1412 también se dirigiesen contra ellos, al igual que contra los judíos, o que se designasen espacios urbanos concretos y acotados donde recluirlos (barrio de Santa María en Valladolid)⁶³.

Por último, hay que destacar, además de las minorías de tipo religioso, en claro proceso de marginalidad a lo largo de este período, también a otros dos contingentes sociales claramente situados al margen de la sociedad: los esclavos y los pobres. Los primeros eran, básicamente, prisioneros de guerra capturados en los enfrentamientos contra los musulmanes, aunque desde fines del siglo XIV también las Islas Canarias y el África Negra del Golfo de Guinea se convirtieron en lugares de captación habitual de esclavos; dedicados sobre todo a las tareas domésticas, sus condiciones de vida variaban en función de las actitudes de los dueños, sin una legislación que los protegiera y con no muchas probabilidades de obtener la libertad.

Por su parte bajo la denominación de pobres de hallaba un grupo social muy heterogéneo, aunque unidos por el hecho de carecer de los bienes indispensables para poder subsistir; de ahí que en una época de crisis generalizada como la que se generó en el siglo XIV el número de pobres se incrementase notablemente. Si en la pobreza podían caer con relativa frecuencia las personas ancianas, viudas o enfermas, también formaban parte de tal contingente poblacional los vagabundos, rufianes, pedigüños y un largo etcétera. Los frecuentes delitos cometidos por algunos de ellos, a menudo acompañados de actitudes de gran violencia, acarrearía que a fines de la edad Media los pobres comenzasen a ser considerados individuos vagos y peligrosos.

⁶³ RUCQUOI, op. cit. (1987), tomo II.

En todo caso, a lo largo de los siglos XIV y XV las instituciones hospitalarias - dedicadas a la atención de enfermos y ancianos, al tiempo que daban cobijo a los viajeros y peregrinos- aumentaron considerablemente en número, al tiempo que además de las habituales fundaciones de origen eclesiástico también comenzaron a proliferar los hospitales debidos a la iniciativa regia y a la de gremios y cofradías.

II.2.- LA EVOLUCIÓN ECONÓMICA EN EL REINO CASTELLANO.

Ya desde fines del siglo XIII, aunque de manera especial a partir de las primeras décadas del siglo XIV, las tierras del reino de Castilla comenzaron a sufrir la pobreza y la despoblación. En 1301 se constata una gran hambruna que marca, de algún modo, el principio de un nuevo ciclo histórico caracterizado por la estrecha relación de hambre, enfermedad y mortandad. Esta crisis, que se generalizó en la primera mitad del siglo XIV, alcanzó también al estamento nobiliario, que no se resistiría a perder una parte destacada de su poder adquisitivo, generándose en muchos de ellos actitudes violentas contra los grupos populares, tal y como se desprende de las numerosas quejas que estos últimos elevan a los monarcas por los desmanes contra ellos cometidos por tales *malhechores feudales*, actos que en absoluto se limitarían a los delicados periodos de las minorías de edad de Fernando IV y sobre todo Alfonso XI. De hecho, será en la segunda mitad de dicho siglo cuando la crisis demográfica y económica generada tras la Peste Negra provoque una considerable disminución en la percepción de sus rentas que agraven aún más sus desmanes.

Directamente relacionado con todo ello se puede analizar entonces la usurpación de bienes a la Iglesia, convirtiéndose este método en una de las alternativas más recurrentes por parte de la nobleza bajomedieval castellana para hacerse con mayores beneficios económicos, viéndose la monarquía constantemente obligada a refrendar los privilegios y posesiones de catedrales, monasterios y conventos y a dictar sentencias para obligar a los diferentes señores laicos a devolver los bienes eclesiásticos usurpados. No obstante, su tradicional espíritu belicoso tendría en los propios enfrentamientos entre iguales sus manifestaciones más habituales, siendo constante la formación de alianzas y con ello bandos cuyo fin último es el logro de mayores beneficios en caso de lograr imponerse sobre sus contrarios, y donde nuevamente fueron los estamentos sociales populares los que se verían en última instancia más afectados por tales iniciativas violentas. Precisamente la presión ejercida por la alta nobleza, deseosa de repartirse las behetrías, llevaría a Pedro I a ordenar -a instancias de las Cortes de Valladolid de 1351- la confección de un censo general de éstas así como de sus señores naturales: el *Becerro de las Behetrías* (1352), que por su rica información económica y social se convierte en una de las fuentes más destacadas para el conocimiento de la realidad histórica de la Meseta Norte a mediados del siglo XIV.

Dejando de lado interpretaciones históricas acerca de la posible confrontación que, subyacente bajo la guerra fratricida, enfrentaría a la vieja nobleza feudal por un lado (que sería el bando de la reacción, y el que apoyaría a Enrique de Trastámara), y por otro lado el bando progresista conformado por burgueses y judíos (más proclives a Pedro I), lo cierto es que todo un complejo y variable sistema de intereses decidiría en última instancia el apoyo a uno u otro pretendiente según los casos. Y en semejante tesitura la nobleza llevaba las de ganar, habida cuenta de la reciente crisis demográfica

y económica que tanto había afectado a sus rentas, y que estaban dispuestos a superar a cualquier precio.

Ante la manifiesta simpatía mostrada por Pedro I hacia las ciudades, mejor dispuestas para una pronta recuperación, buena parte de la nobleza laica y eclesiástica - sobre todo la menos pudiente y más ambiciosa- vería en el pretendiente Trastámara la mejor opción no sólo para seguir manteniendo sus posiciones y privilegios, sino ante todo para incrementar su poder y prestigio, fundamentados como era tradicional en el mundo agrario. Sin embargo, aunque indicios como éstos pudieran señalar a Pedro I como un monarca moderno e interesado en el avance económico de su reino, lo cierto es que su ambigua y conflictiva personalidad acabaría por imponerse en el panorama gubernativo castellano, no sabiendo encauzar las reacciones adversas a su política más que por el camino de la violencia y venganza personal.

Al igual que la nobleza, también la Iglesia va a sufrir las consecuencias de la gran depresión agrícola surgida tras la Peste Negra, pues tanto el despoblamiento de tierras como la vuelta a unos precios en los productos agrícolas similares a los años previos a la propia Peste supondría una cuantiosa disminución de las rentas percibidas hasta el momento, y cuya lenta recuperación precisaría en muchos casos toda la segunda mitad del siglo XIV e incluso inicios del XV. Y todo ello sin obviar los nuevos ramalazos epidémicos que, aunque sin la virulencia de mediados de la centuria, de manera periódica asolaron el reino castellano.

En líneas generales, el estudio de la larga centuria depresiva de 1340 a 1450 ha permitido constatar las implicaciones políticas y sociales derivadas de la misma, puesto

que si en el caso de la pequeña nobleza se produjo un debilitamiento creciente de sus ingresos, los grandes nobles por el contrario los incrementarán⁶⁴, sobre todo gracias a la directa imbricación del aumento de rentas con el favor real. Esta realidad se observa común para buena parte de los reinos de la Europa Occidental, donde la alta nobleza recurrirá asimismo al servicio militar o administrativo como complemento financiero para su hacienda, lo que en conjunto le permitirá mantener su modo de vida y predominio social⁶⁵, no exento a menudo de estrechas ligazones con el lujo⁶⁶. Se ha descrito este período como aquél en el que se encuadrarían las dos últimas etapas de una evolución de beneficiarios en lo que a la actividad económica de la aldea se refiere desde el siglo X, de tal manera que si en el s. XIV fue básicamente la nobleza local la beneficiaria, en el s. XV pasarán a ser los grandes nobles⁶⁷.

No puede considerarse la implantación en el trono castellano de la dinastía Trastámara como la catalizadora de nuevas orientaciones económicas, por cuanto si el cambio político producido entonces fue radical, sin embargo las modificaciones y reajustes económicos se manifiestan con mayor lentitud; de hecho, no alcanzarían su pleno desarrollo hasta un siglo después, ya bajo el reinado de los Reyes Católicos⁶⁸. No hay que olvidar que la actividad económica siguió unida al sector primario, mientras que cualquier atisbo de evolución de tipo industrializadora no llegó a preocupar a la

⁶⁴ IRADIEL MURUGARREN, op. cit. (1988), p. 128; GARCÍA DE CORTÁZAR, J.A. y otros: *Organización social del espacio en la España Medieval. La Corona de Castilla en los siglos VIII a XV*, Barcelona, 1985, p. 75.

⁶⁵ KEEN, M.: *La caballería*, Barcelona, 1986, p. 321.

⁶⁶ LE GOFF, J.: *La civilisation de l'Occident Médiéval*, París, 1967, p. 447.

⁶⁷ GARCÍA DE CORTÁZAR y otros, op. cit. (1985), p. 75.

⁶⁸ RUCQUOI, op. cit. (1987), tomo II (*El mundo abreviado*), p. 14.

pudiente nobleza, ni tampoco les gustaba, mostrando el más férreo conservadurismo estructural con respecto a la economía que les permite desarrollar su potencia⁶⁹.

Con independencia de la profunda crisis económica de mediados del siglo XIV y su lenta recuperación a partir del último tercio de la centuria, lo cierto es que en la Baja edad Media la economía castellana tiene en la ganadería lanar trashumante un punto de atención básico. Experimentaría ésta una gran expansión, contando desde la época de Alfonso X con el poderoso apoyo de una institución a su servicio como era el Honrado Consejo de la Mesta -potenciado aún más por los Trastámara-, lo que convierte a dicho sector ganadero en la actividad económica predominante. Se ha señalado la existencia de una relación directa entre las pestes y la expansión ganadera, por cuanto el retroceso demográfico y agrario favorecería el desarrollo de la cabaña ovina. En todo caso, si ya desde la década de los treinta del siglo XIV la Corona de Castilla había comenzado a ocupar el hueco dejado por la lana inglesa en relación al abastecimiento de los telares flamencos, lo cierto es que desde entonces las exportaciones de lana castellana hacia los núcleos textiles de Flandes no dejaría de crecer. Y así hasta convertirse en la actividad económica por excelencia de buena parte del reino.

La expansión de la ganadería lanar supuso importantes beneficios para los dueños de los rebaños, principalmente la nobleza, las Órdenes Militares y otras instituciones eclesiásticas; y también para la Corona, por cuanto a través del *Servicio y montazgo*, tributo fijado por Alfonso XI en 1343, percibía importantes beneficios. En la política proteccionista mantenida por los monarcas Trastámara con respecto a la

⁶⁹ SUÁREZ FERNÁNDEZ, op. cit. (1964), p. 15.

ganadería ovina y la Mesta, el componente legislativo alcanzó un notable protagonismo; no en vano la primera recopilación de leyes de la Mesta se llevaría a cabo en 1379. Asimismo, no debe olvidarse el conflicto perenne que enfrentaba a agricultores y pastores, por cuanto los primeros se quejaban de la invasión por parte de los rebaños trashumantes de sus tierras de cultivo; teniendo en cuenta los beneficios y beneficiarios de este sistema productivo, quizás no resulte extraño entonces que la mayoría de pleitos que se suscitaron por dicha cuestión acabasen siendo resueltos a favor de los pastores.

Precisamente la agricultura, al contrario de la ganadería lanar, siguió sumida en un estancamiento, e incluso en ocasiones con atisbos de retroceso, a lo que contribuía el arcaísmo de los útiles y técnicas de rotación empleados. Los cereales y el viñedo continuaron manteniendo su preeminencia frente a los demás cultivos, a los que debe añadirse el olivo conforme se consolide la expansión del reino hacia tierras andaluzas, así como el arroz en la región murciana. Completa el panorama productivo agrario del momento el cultivo de hortalizas, leguminosas, frutales y plantas de referencia industrial como el lino. El bosque sigue manteniendo una gran importancia, al proporcionar alimento para el ganado y madera, sin olvidar asimismo su tradicional vinculación con la caza: el *Libro de la Montería* que se redacta en tiempos de Alfonso XI describe precisamente las zonas boscosas más notables de la Corona de Castilla, en función de su potencial cinegético; no obstante, en estos siglos bajomedievales se asistirá a una paulatina regresión del bosque por causa de las talas abusivas y de la apertura de parcelas destinadas a la siembra, lo que obligaría a los monarcas a desarrollar una política de protección.

Con la llegada del siglo XV la crisis anterior parece tener un final ya próximo, sin que ello significase la desaparición completa de las pestes -con un fuerte rebrote entre 1434 y 1438- o los malos años con reaparición de hambrunas esporádicas. En cualquier caso, la mayor parte del reino castellano experimenta una lenta recuperación demográfica, lo que tiene consecuencias inmediatas: la reactivación agraria mediante la reanudación de las roturaciones, precisándose nuevos espacios de cultivo para abastecer el aumento de la demanda de alimentos. Con ello se incrementa la renta de la tierra, al tiempo que los precios de los diversos productos agrícolas experimentarán a lo largo de toda la centuria una suave pero constante alza⁷⁰. Incluso la producción agraria pretende a menudo una readaptación al mercado internacional además del local, lo que parece explicar la importancia que en la primera mitad del siglo XV adquiere la producción vitivinícola en diversas regiones de la Corona -entorno de Valladolid, Toro, Madrigal, Jerez o comarca del Ribeiro entre otras- o incluso la apicultura (La Alcarria)⁷¹.

Sin embargo, el reinado de Enrique IV coincide con un cierto rebrote de la crisis demográfica y económica, debido tanto a una importante generalización de las epidemias (como en el año 1457 y, sobre todo, en el período comprendido entre 1465 y 1468, así como rebrotes más livianos a lo largo de la década de los setenta) y a una sucesión de malos años por culpa de las funestas condiciones climáticas (1458, 1464 y, de un modo especial, en 1474). No obstante, la superación fue mucho más rápida, de modo que pese a condicionantes negativos como la inflación desatada ya a comienzos del reinado de Isabel La Católica, lo cierto es que la economía de la Corona de Castilla siguió medrando en líneas generales en este tercer cuarto del siglo XV, con un

⁷⁰ Vid. LADERO QUESADA, op. cit. (1981), p. 57; VALDEÓN BARUQUE, op. cit. (1966), p. 34.

⁷¹ Vid. VALDEÓN BARUQUE, op. cit. (1995), p. 54.

imparable aumento en las tierras de cultivo que refleja el consiguiente incremento demográfico sostenido.

Aunque la agricultura y la ganadería lanar fueron los dos sectores económicos más relevantes del reino castellano, otros ajenos al mundo agropecuarios también alcanzaron cierta relevancia a lo largo de estos dos últimos siglos medievales. Es lo que aconteció, por ejemplo, con la pesca de altura y de bajura, orientada a satisfacer la demanda del interior; la sardina, el besugo, el atún o incluso la ballena fueron las especies de mayor consumo. Asimismo, en los puertos del Cantábrico y algunos de Galicia⁷² y Andalucía -Sevilla- la construcción de navíos constituía una de las actividades artesanales en auge, con atarazanas tan destacadas como las sevillanas. En el Señorío de Vizcaya es preciso citar la minería del hierro, con una notable proliferación de ferrerías y con una producción que iría en imparable aumento a lo largo ya del siglo XV⁷³. Finalmente, no pueden dejar de mencionarse aquellas otras actividades artesanales de mayor o menor calidad que, como la cerámica, la platería, el trabajo del cuero y de las pieles o las armas aportaban riqueza y dinamismo mercantil a las diversas ciudades, pueblos y ferias -la más importante la que se celebraba en Medina del Campo⁷⁴- de los territorios que conformaban el reino de Castilla, sin olvidar la producción textil destinada a la demanda local y generalmente muy tosca al norte del

⁷² Vid. FERREIRA PRIEGUE, E.: *Galicia en el comercio marítimo medieval*, La Coruña, 1988.

⁷³ Vid. DÍEZ DE SALAZAR, L.M.: *Ferrerías en Guipúzcoa (siglos XIV-XVI)*, 2 vols., San Sebastián, 1983.

⁷⁴ Al respecto de las ferias celebradas en Castilla en la Baja Edad Media, puede verse LADERO QUESADA, M.A.: "Las ferias de Castilla. Siglos XII a XV", *Cuadernos de Historia de España*, LXVII-LXVIII, 1982.

Sistema Central, aunque de mayor calidad e incluso destinada a la exportación en lo que se refiere a la pañería de la mitad sur del reino⁷⁵.

Precisamente la manufactura textil fue la asignatura pendiente que arrastró la economía castellana del siglo XV, incapaz de sustraerse a los intereses particulares de los importantes propietarios de rebaños ovinos; así, la única preocupación de éstos era la exportación lanar a Flandes, chocando frontalmente con los esfuerzos desarrollados por los artesanos textiles para que la lana castellana fuese manufacturada dentro del propio reino. Ya en las Cortes de Madrigal de 1438 los procuradores del tercer estado solicitaron a Juan II que prohibiese la exportación de lana y la importación de paños, a lo que el monarca se negó; al fin y al cabo, además de la nobleza y los grandes propietarios eclesiásticos, también la hacienda regia percibía pingües ingresos procedentes de los tributos sobre la ganadería trashumante. Sólo Enrique IV, en las Cortes de Toledo de 1462, accedió a reservar un tercio de la producción lanar castellana para la manufactura interna, lo que sin embargo no semeja haber modificado sustancialmente la realidad comercial de ese momento.

El auge experimentado por el comercio castellano a lo largo del siglo XV sería la causa de la proliferación de cambistas a partir del acuerdo tomado por las Cortes de Toledo de 1436 para la liberalización de los cambios. Algo similar ocurrió con la fundación de instituciones bancarias, que se generalizaron con el paso del tiempo, al

⁷⁵ Vid. al respecto los estudios desarrollados por P. Iradiel Murugarren en lo que al análisis detallado de la producción textil en el reino castellano bajomedieval se refiere (IRADIEL MURUGARREN, P.: *Evolución de la industria textil castellana en los siglos XIII-XVI*, Salamanca, 1974). En el mismo se pone de manifiesto como los llamados *señores de los paños* -al tiempo industriales y mercaderes- controlaban todo el diversificado proceso de producción en la Meseta Meridional, Andalucía y Murcia, usando lana de la mejor calidad y aprovechando la existencia de materias tintóreas. Ciudades como Cuenca, Toledo, Murcia, Córdoba, Baeza o Úbeda destacaron como centros productores de gran importancia, llegando a ser vendidos sus paños en ferias tan destacadas como la de Medina del Campo, lo que deja constancia de su gran aceptación y capacidad exportadora.

igual que las sociedades mercantiles, conocidas éstas como *compañías*⁷⁶. En el caso concreto de los mercaderes, su tradicional corporativismo los llevaría a agruparse para defender mejor sus derechos e intereses comunes, como extensión de las cofradías gremiales (como la *Universidad de Mercaderes* de Burgos, constituida en 1443). Si en el comercio interno del reino se puede constatar como eje más destacado el que articulaba los puertos del Cantábrico oriental con la costa atlántica de Andalucía a través de Burgos, Valladolid, Medina del Campo, Toledo y Sevilla, con respecto a los restantes estados peninsulares los intercambios mercantiles fueron en general escasos, con la única excepción de Valencia por causa de la complementariedad de productos⁷⁷.

Mucho más destacado fue el comercio con otros países europeos, fundamentalmente el mantenido desde los puertos del norte peninsular con Flandes y la costa atlántica francesa, así como Sevilla, la costa atlántica andaluza y Cartagena con los mercaderes genoveses allí asentados⁷⁸. En los intercambios atlánticos las exportaciones castellanas se basaban, además de la lana, en el hierro, vino, aceite, frutos secos, cueros, pieles y azúcar de Canarias entre otros, mientras las importaciones primaban los paños de calidad, el pescado salado, la sal, así como productos artísticos y de lujo como pinturas, retablos o tapices. En el comercio mediterráneo el aceite, los vinos, el azúcar de Canarias, los cueros, las pieles o el mercurio de Almadén tenían su contrapartida importadora en los exquisitos paños italianos y finas telas de seda, lino y algodón, en las especias, en el papel o en los esclavos y oro del Sudán. Incluso marinos

⁷⁶ Vid. CAUNEDO, B.: “Compañías mercantiles castellanas a fines de la Edad Media”, *Medievalismo*, 1993.

⁷⁷ VALDEÓN BARUQUE, op. cit. (1995), pp. 71-72.

⁷⁸ El comercio exterior castellano ha sido analizado de manera pormenorizada por SÁNCHEZ BENIRO, J.M.: *La Corona de Castilla y el comercio exterior*, Madrid, 1993.

y mercaderes castellanos llegaron a ejercer de intermediarios entre la Corona de Aragón, Italia y el norte de África.

II.3.- LA IGLESIA: DEL CISMA A LA REFORMA.

La Iglesia del período de los Trastámara vivirá uno de sus episodios más graves y difíciles a raíz de la crisis suscitada por el Cisma de Occidente: la coexistencia desde 1378 de dos pontífices simultáneos disputándose la tiara papal, y que obligó a los diferentes estados cristianos tuvieron que posicionarse a favor del papa de Roma o del de Aviñón. Este último -Clemente VII- estaba apoyado sobre todo por Francia, que presionaría a su vez a Castilla como aliada para que también reconociese al pontífice aviñonense, materializándose finalmente tal obediencia a raíz de la asamblea que el clero castellano celebró en Medina del Campo en 1380 y cuya declaración solemne se llevaría a cabo en 1381. En esta decisión semeja que el legado pontificio aviñonense, el aragonés Pedro de Luna, habría desempeñado un papel fundamental; en 1393 sería éste, además, quien sucediese a Clemente VII, adoptando el nombre de Benedicto XIII.



LÁMINA 7:

Catalina de Lancaster, esposa de Enrique III de Trastámara.

Yacente de su sepulcro.
Toledo, Capilla de Reyes Nuevos.

Intentando hacer valer la *via cessionis*, por la cual el cisma tendría solución en el momento en que ambos papas dimitiesen, Castilla presionó para que Benedicto XIII renunciara; ante su negativa, una nueva asamblea eclesiástica reunida en Alcalá de Henares en 1398 decidió entonces sustraerse de su obediencia. Sin embargo, teniendo en cuenta que ni el pontífice romano ni el aviñonense renunciaban a ceñir la tiara, de nuevo una asamblea de eclesiásticos optaría en 1402 por restituir la obediencia al papa de Aviñón, lo que se promulgó en Valladolid al año siguiente. Finalmente, y pese a los esfuerzos dirigidos por Enrique III para que se alcanzase la concordia entre los dos sucesores de san Pedro, los constantes fracasos supusieron la necesaria puesta en marcha de la *via concilii* -convocatoria de un concilio universal de la Iglesia- para acabar con el penoso Cisma de Occidente. Y aunque se produjo un primer fracaso en el Concilio de Pisa de 1409, la situación sin embargo fue definitivamente resuelta en el Concilio reunido en Constanza a partir de 1414. En 1416 Castilla sustraía la obediencia al papa aviñonense Benedicto XIII, para ya al año siguiente ser elegido un nuevo y único papa por los cardenales y representantes de los distintos estados: Martín V. Solucionado por fin el Cisma, muchas serían las consecuencias del mismo que habrían de pesar todavía en los años sucesivos, entre las cuales estuvo el incremento en toda la Cristiandad del intervencionismo regio en los asuntos eclesiásticos⁷⁹.

Como venía aconteciendo desde la Alta Edad Media, la religiosidad imperante mediatizaba por completo la vida en la Castilla de los últimos siglos del Medievo. Toda la realidad es susceptible de una interpretación religiosa, donde no hay cosa o acción

⁷⁹ VALDEÓN BARUQUE, op. cit. (1995), p. 54.

que no sean puestos continuamente en relación con Cristo y con la fe⁸⁰. En este panorama, y frente al interés de no pocos clérigos por pretender hacer de lo sagrado algo inalcanzable, no deben resultar extraños los movimientos espirituales de carácter renovador que, ya desde el siglo XII, pretendían dar respuesta a las exigencias cada vez mayores de una evangelización popular promovida por la reforma gregoriana⁸¹. Pero sería sobre todo a raíz del Cisma de la Iglesia de Occidente cuando ya la reforma eclesiástica se vea como una necesidad del todo imperante.

Este proceso reformador se intensifica hacia 1380, fecha en torno a la que ha sido marcado el inicio de la “*devotio moderna*”, entendida ésta como un proceso más asequible para lograr un mayor y más adecuado acercamiento del hombre con Dios⁸². Este fenómeno va a ser coincidente con una cierta desclericalización, así como con una arquitectura y unas artes plásticas que se ofrecen y sirven a un número cada vez mayor de personas⁸³. La reforma auspiciada en estos años finales del siglo XIV no pretendería sino remediar y corregir las debilidades y defectos de la cristiandad y de sus instituciones eclesiásticas, aunque con el objetivo de no perder de vista a los fieles⁸⁴.

Coincide este planteamiento con una época de gran inestabilidad y confusión social en la Europa del momento, derivada de la situación de crisis generalizada que se

⁸⁰ HUIZINGA, J.: *El otoño de la Edad Media*, tomo II de *Revista de Occidente*, Madrid, 1930, pp. 7-8.

⁸¹ VAUCHEZ, A.: *La Spiritualité du Moyen Âge occidental. VIII-XII siècles*, Paris, 1975, p. 74.

⁸² DUBY, G.: *Fondaments d'un nouvel humanisme. 1280-1440*, Genève, 1966, p. 13.

⁸³ DUBY, op. cit. (1966), p. 13. Vid. también NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M.: “La arquitectura de las órdenes mendicantes en la Edad Media y la realidad de la «*devotio moderna*»”, *Archivo Ibero-americano*, XLIX, nº 193-194, 1989, pp. 123-139.

⁸⁴ RAPP, F.: “La reforme religieuse et la meditation de la mort a la fin du Moyen Age”, en *La mort au Moyen Âge*, Colloque de la Société des Historiens Médiévistes de l'Enseignement Supérieur Public, Strasbourg, 1975, pp. 53-66.

vive en el siglo XIV, a lo que se añade en el caso concreto de la Iglesia el desprestigio que afecta a la jerarquía de la misma; esta problemática se vería todavía más acuciada a partir del traslado pontificio a Aviñón, que influirá de manera negativa sobre la cristiandad europea y por supuesto castellana⁸⁵, aunque será el consiguiente Cisma lo que acarree definitivamente una notable pérdida del espíritu de obediencia⁸⁶.

Desde los frailes y monjes hasta los obispos y los propios papas, por doquier surgen personas que anhelan transformar esta situación de crisis en la Iglesia⁸⁷. Se pretende una reforma general, aunque centrada en tres ámbitos diferentes: las costumbres de los fieles, la vida pública y privada del clero y, finalmente, la reforma de la curia papal y de su régimen fiscal. Y para ello tanto el propio Estado como las iniciativas personales se considerarán vías válidas para su puesta en marcha. Como consecuencia, diversos movimientos reformadores pondrán en marcha congregaciones de observancia de las antiguas órdenes religiosas, crearán nuevos institutos religiosos, impulsarán la llegada de nuevas generaciones de obispos reformadores, potenciarán el humanismo devoto y la *devotio* moderna, e incluso favorecerán la fundación de gran número de instituciones de beneficencia y caridad tales como hospitales y Montes de Piedad⁸⁸.

⁸⁵ Vid. FERNÁNDEZ CONDE, F.J. y OLIVER, A.: “La corte pontificia de Aviñón y la Iglesia Española”, en *Historia de la Iglesia en España*, tomo II-2º (*La Iglesia en la España de los siglos VIII al XIV*), B.A.C., Madrid, 1982, pp. 361-415.

⁸⁶ REVUELTA SOMALO, J.M^a.: “Renovación de la vida espiritual”, en “Los Trastámara y la unidad española (1369-1517)”, en *Historia General de España y América*, tomo V, Madrid, 1981, pp. 190-191.

⁸⁷ LECLERCQ, J.; VANDENBROUCKE, F. y BOUYER, L.: *L'spiritualité du Moyen Âge*, Paris, 1961, pp. 602-603.

⁸⁸ Vid. LECLERCQ, VANDENBROUCKE y BOUYER, op. cit. (1961), p. 192.

Como venía ya ocurriendo desde el momento mismo de su creación, las órdenes mendicantes mantuvieron su influencia social como uno de los referentes claves para la ciudad, haciendo del apostolado una de sus tareas primordiales. Manejan como ninguna otra orden o incluso institución secular la palabra, en la forma de predicaciones de fácil comprensión, a lo que se une el sermón y el teatro con idéntica finalidad didascálica. Y por supuesto, su exhortación a la penitencia contribuye a que la confesión se convierta en un magnífico método para el control social⁸⁹. A la vista de su modo de vida, los nobles y burgueses adinerados intentarán descargar sus conciencias mediante limosnas y donaciones⁹⁰ hacia estos frailes mendicantes, proceso que se observa intensificado a partir del siglo XIV en detrimento de otras órdenes menos convincentes a la hora de satisfacer las necesidades derivadas de los nuevos tiempos de expansión económica⁹¹. Al mismo tiempo, los mendicantes ofrecían a los laicos la posibilidad de insertarse en asociaciones de ayuda mutua que, como la orden terciaria, les ayudaba a mantener un modo de vida más perfecto sin necesidad de abandonar la condición seglar⁹².

El reino de Castilla va a asumir plenamente la necesidad de emprender reformas religiosas y eclesiásticas. De alguna manera el reinado de Pedro I ya había introducido los componentes necesarios para emprender la reforma, habida cuenta del desmantelamiento de la Iglesia jerárquica por parte de este monarca, dando como

⁸⁹ RUCQUOI, op. cit. (1987), tomo I, (*Génesis de un poder*) p. 226.

⁹⁰ DUBY, op. cit. (1966), p. 18.

⁹¹ Esta consideración ha sido estudiada tanto de manera general (CHIFFOLEAU, J.: *La comptabilité de l'au-delà*, Rome, 1980, p. 230) como particular; como ejemplos para el reino de Castilla pueden citarse los casos de Valladolid (RUCQUOI, op. cit. (1987), tomo I, p. 226) o Galicia (PALLARES, M.C. y PORTELA, E.: "Muerte y sociedad en la Galicia medieval", en *La idea y el sentimiento de la muerte en la Historia y en el Arte de la Edad Media*, Santiago de Compostela, 1988, pp. 21-29 (para nota p. 28)) entre otros espacios analizados.

⁹² DUBY, op. cit. (1966), p. 90.

resultado la marcha de muchos al exilio o incluso la conversión de otros en eremitas. Precisamente de ambos grupos procederán los responsables de la reforma con el advenimiento de la nueva dinastía reinante: de los exiliados en Aviñón o Italia saldrán las nuevas generaciones de obispos que apoyarán a los Trastámara, así como los juristas que retomen y avancen la reforma monástica; por su parte los eremitas van a ser los responsables de la fundación de una nueva orden monástica, la jeronimiana, cuyo papel se demostraría fundamental con el paso de los años en la reforma de la Iglesia hispana y de las antiguas órdenes en particular⁹³.

Tradicionalmente viene atribuyéndose a Juan I la reforma religiosa en Castilla. Sin embargo, es preciso llevar a cabo una revisión del reinado de su predecesor para hallar los fundamentos que habrían de propiciar luego el cambio. Al fin y al cabo Enrique II facilitara ya la entrada en el episcopado de clérigos letrados procedentes del exilio, al mismo tiempo que favoreció diversas iniciativas que comenzaban entonces a germinar para la reforma de las órdenes monásticas y mendicantes; en esta línea no ha de olvidarse que la propia orden jeronimiana va a nacer bajo su reinado⁹⁴.

Teniendo en cuenta las continuas recomendaciones dadas desde Aviñón para el restablecimiento disciplinario del clero secular y regular, el ámbito hispánico pronto se sumaría a estos esfuerzos papales, de manera que puede afirmarse que desde 1375 ya estaba en marcha una reforma propia y paralela a la *devotio moderna*⁹⁵. Precisamente los jerónimos serán los pioneros en su aplicación y generalización en el ámbito regular,

⁹³ REVUELTA SOMALO, op. cit. (1981), p. 192.

⁹⁴ REVUELTA SOMALO, op. cit. (1981), p. 196.

⁹⁵ SUÁREZ FERNÁNDEZ, op. cit. (1985), p. 8.

y a ellos se sumarán ya otras órdenes a partir de 1390⁹⁶. Y por supuesto los obispos se convertirán en los grandes impulsores de las transformaciones en los espacios seculares, con figuras tan destacadas como Pedro Tenorio, arzobispo de Toledo, o Alfonso Barrasa (este último como máximo responsable del gran empuje dado a la orden de San Agustín en 1377⁹⁷).

Como ya se ha señalado, Juan I va a ser el gran impulsor de la reforma, contando para ello con un colaborador fundamental: el legado pontificio Pedro de Luna. Tomando como punto de partida los prolegómenos al respecto instaurados por su padre, el segundo monarca Trastámara profundizará en aspectos tan diversos como el desarrollo de una mayor conciencia de los deberes religiosos que pesan sobre el soberano y de un total respeto al cumplimiento de la ley; también una decidida voluntad encaminada a transformar las instituciones centrales conforme al modelo de otros reinos⁹⁸. Además, habida cuenta del protagonismo que Juan I estaba concediendo a las Cortes, atenderá las quejas que en las mismas denunciaban los abusos clericales, sobre todo en lo referente a los excesos relativos al privilegio del fuero eclesiástico, a la concesión de beneficios a extranjeros y a la falta de observancia en cuanto al celibato.

Al mismo tiempo, y en contrapartida, desarrolló medidas de protección para con el clero, teniendo en cuenta la procedencia de sus principales colaboradores⁹⁹, sin olvidar asimismo los esfuerzos orientados hacia el estímulo espiritual de los propios

⁹⁶ SUÁREZ FERNÁNDEZ, op. cit. (1985), p. 8.

⁹⁷ VICENTE BAJO, J.A.: *Episcopologio salmantino desde la Antigüedad hasta nuestros días*, Salamanca, 1901, p. 74.

⁹⁸ SUÁREZ FERNÁNDEZ, op. cit. (1985), p. 33.

⁹⁹ SUÁREZ FERNÁNDEZ, op. cit. (1977), pp. 353-354.

súbditos. Si ya en las Cortes de Soria de 1380 se podían entrever los primeros intentos a favor del cambio, lo cierto es que serán las de Palencia (1388) y Guadalajara (1390) las Cortes en donde se preste una especial atención a la reforma eclesiástica¹⁰⁰.

Las exigencias para el cumplimiento de la disciplina por parte del clero fueron complementadas por otras medidas que se orientaban hacia el logro de una mejor formación del mismo. Cabe señalar entonces, dentro del espíritu reformista que se propicia en este período, los esfuerzos encaminados a la introducción de la Teología en las universidades y a la fundación de colegios universitarios dedicados a la formación del clero secular e incluso de laicos (caso de los colegios de San Clemente de Bolonia, fundado por el cardenal Gil de Albornoz, y que serviría de modelo para el de San Bartolomé de Salamanca, debido éste al obispo Diego de Anaya¹⁰¹; o el de Pan y Carbón que funda Gutierre de Toledo¹⁰²). Y ya desde un punto de vista económico, medidas como el rescate de beneficios con los que estimular el estudio de las ciencias eclesiásticas fueron especialmente beneficiosas para la consecución de logros importantes en este ámbito.

Por todo ello los beneficiarios en última instancia serían los propios fieles, como receptores de una mejor y renovada enseñanza religiosa. Además, con el propósito de reformar las costumbres del pueblo, también se dio una mayor importancia

¹⁰⁰ GARCÍA ORO, J.: “Conventualismo y observancia. La reforma de las órdenes religiosas en los siglos XV y XVI”, en *Historia de la Iglesia en España*, tomo III-1º (*La Iglesia en la España de los siglos XV y XVI*), B.A.C., Madrid, 1980, p. 235; REVUELTA SOMALO, op. cit. (1981), pp. 196-197.

¹⁰¹ Vid. CENDÓN FERNÁNDEZ, M.: *Iconografía funeraria del obispo en la Castilla de los Trastámara* (Tesis Doctoral), Universidad de Santiago de Compostela, 1995, tomo I, p. 60.

¹⁰² REVUELTA SOMALO, op. cit. (1981), pp. 225-226.

a las actividades catequéticas, llegando a introducirse nuevos catecismos¹⁰³. Los predicadores adquieren un renovado protagonismo, centrándose en condenar con vehemencia los vicios y pecados, atacar prácticas como la usura, e invitar a la caridad, la limosna, el amor al prójimo, el perdón y reconciliación con los enemigos; y por supuesto, siempre tratarán el tema escatológico, incidiendo en aquellos momentos de la vida de Cristo que más incitaban la espiritualidad de los oyentes -especialmente su pasión y muerte- y de la Virgen María.

Entre todos los predicadores del período Trastámara debe ser destacada la figura del dominico valenciano Vicente Ferrer, maestro en Teología, debido a sus famosos sermones y al activo papel político que desempeñó en el Cisma o en el Compromiso de Caspe (siendo partidario de la opción Trastámara personalizada por Fernando *de Antequera*); años antes, sus incendiarias palabras contra los judíos parecen haber influido notablemente en el *pogrom* de 1391. Asimismo, su visita a Castilla entre 1411 y 1412 estuvo acompañada por el seguimiento de masas de fieles ávidos de oír sus sermones, incluyendo a los monarcas¹⁰⁴: en la edición de la *Genealogía de los reyes* de Alonso de Cartagena del Archivo Histórico Nacional se representa en la miniatura correspondiente a Juan II y restante familia real, tal y como se verá, lo que muestra su repercusión castellana y justifica su rápida canonización.

¹⁰³ FERNÁNDEZ CONDE, F.J.: “Decadencia de la Iglesia española bajomedieval”, en *Historia de la Iglesia en España*, tomo II-2º (*La Iglesia en la España de los siglos VIII al XIV*), B.A.C., Madrid, 1982, pp. 416-462 (para nota pp. 448-451).

¹⁰⁴ Vid. al respecto CÁTEDRA GARCÍA, P.M.: *Sermón, sociedad y literatura en la Edad Media. San Vicente Ferrer en Castilla (1411-1412). Estudio bibliográfico, literario y edición de los textos inéditos*, Salamanca, 1994.

Para completar este ambicioso programa político, Juan I también dio su apoyo más decidido a la creación de grandes reservas de vida contemplativa¹⁰⁵, aunque centrándose de manera especial en los jerónimos, los cartujos y los benedictinos. Cabe suponer que en esta iniciativa fundadora del monarca influyeran de un modo importante ciertas instrucciones que le habían sido encargadas por su padre, Enrique II, en lo que se refería a la implantación de sendos monasterios -uno cartujo y otro benedictino- en compensación de otros análogos que había destruido en el curso de las campañas militares llevadas a cabo en territorio aragonés¹⁰⁶.

Fue sin embargo la orden jeronimiana la que gozaría de un especial trato de favor bajo su reinado. Su fundación parte de la iniciativa de dos ascetas -Pedro Fernández Pecha y Fernando Yáñez Figueroa- convertidos en eremitas por temor a las veleidades de Pedro I, que sin embargo toman consciencia de la necesidad de integrarse en un monasterio; para ello adoptan la regla de San Agustín, y en 1373 obtienen del papa Gregorio XI la concesión del necesario permiso que respalda su iniciativa. En pocos años experimenta un notable auge, de manera que ya en 1379 la nueva orden poseía los conventos de San Bartolomé de Lupiana —con supremacía honorífica de su prior sobre las demás casas¹⁰⁷-, San Jerónimo de Guisando y Santa María de Sisla. En 1389 Juan I les hará entrega asimismo del monasterio de Guadalupe¹⁰⁸, fundación que

¹⁰⁵ SUÁREZ FERNÁNDEZ, op. cit. (1977), p. 363.

¹⁰⁶ REVUELTA SOMALO, op. cit. (1981), p. 216.

¹⁰⁷ MARTÍNEZ FRÍAS, J.M^a.: *El monasterio de Nuestra Señora de la Victoria. La Orden Jerónima en Salamanca*, Salamanca, 1990, p. 19.

¹⁰⁸ Sobre el origen, fundación e historia de la orden jeronimiana, así como del monasterio de Guadalupe, vid. SIGÜENZA, fray J. de: *Historia de la orden de San Jerónimo*, 2 tomos (núms. 8 y 12 de la N.B.A.E.), Madrid, 1907 y 1909; TORMO Y MONZO, E.: *Los jerónimos*, Madrid, 1919; RUBIO, G. y ACEMEL, I.: *Historia de Nuestra Señora de Guadalupe*, Barcelona, 1926; ÉCIJA, D. de: *Libro de la invención de esta Santa imagen de Guadalupe; y de la erección y fundación de este monasterio, y de algunas cosas particulares y vidas de algunos religiosos de él*, Cáceres, 1953; GARCÍA, S. y TRENADO, F.: *Guadalupe. Historia, devoción y arte*, Sevilla, 1978; REVUELTA SOMALO, J.M^a.:

se concibe como abanderada de la reforma prevista¹⁰⁹. Sin embargo, los jerónimos no constaron con Constituciones hasta después de 1414, cuando el papa Benedicto XIII convoca por fin el primer Capítulo General con el propósito de convertir en Orden exenta lo que hasta el momento no era más que una agrupación simple de monasterios¹¹⁰.

La espiritualidad de los jerónimos era fundamentalmente contemplativa y litúrgica, en sintonía con las corrientes de la época que tan bien se reflejaban en la literatura moralizante y sentenciosa, propugnando una religiosidad basada en un personalismo de tipo intimista que tiende más hacia lo emotivo frente a lo intelectual¹¹¹. Además de favorecer también la aparición de los correspondientes conventos femeninos, en su preocupación por la reforma espiritual los jerónimos asumirían personalmente la renovación de otras órdenes tales como los Premostratenses y algunas casas de la Orden Militar de Santiago, así como algunas abadías regulares¹¹².

En 1380 Juan I había obtenido respuesta afirmativa de Clemente VII para poder fundar tres cartujas en el reino de Castilla. Sin embargo, esta intención no podrá materializarse hasta diez años después¹¹³, cuando en 1390 por fin pueda implantar la

Los jerónimos. Una orden religiosa nacida en Guadalajara, Guadalajara, 1982; VIZUETE MENDOZA, J.C.: *Guadalupe: un monasterio jerónimo (1389-1450)*, Madrid, 1988.

¹⁰⁹ SUÁREZ FERNÁNDEZ, op. cit. (1977), pp. 366-367; REVUELTA SOMALO, op. cit. (1981), pp. 212-213; FERNÁNDEZ CONDE, op. cit. (1982), pp. 456-457.

¹¹⁰ MARTÍNEZ FRÍAS, op. cit. (1990), p. 19.

¹¹¹ Vid. FERNÁNDEZ CONDE, op. cit. (1982), p. 458.

¹¹² FERNÁNDEZ CONDE, op. cit. (1982), p. 459.

¹¹³ GARCÍA ORO, op. cit. (1980), p. 236.

Orden de San Bruno en Santa María del Paular¹¹⁴. Desde ese momento los cartujos comienzan por fin su andadura castellana, a lo que contribuiría notablemente el propio monarca mediante la concesión de una importante cantidad económica¹¹⁵, garantizando así la permanencia de una orden caracterizada por la austeridad y el voto de silencio como culminación de la tendencia más espiritual, intimista y ascética de la religiosidad del momento.

A Juan I se le debe igualmente la fundación de uno de los monasterios que alcanzaría un mayor prestigio en el reino en los años y siglos sucesivos: el de los benedictinos observantes de San Benito de Valladolid¹¹⁶. En los últimos tiempos la orden benedictina se hallaba sumida en una decadencia que preocupaba de manera especial a la Iglesia, y ya en las Cortes de Soria de 1380 se había procurado es restablecimiento de sus rentas. Pero las intenciones de Juan I eran más ambiciosas, de ahí que recurriese al papa Clemente VII para obtener la autorización necesaria que le permitiese llevar a cabo también la renovación de su vida ascética; la respuesta afirmativa del papado se produce en 1389, procediéndose a la mencionada fundación de San Benito de Valladolid al año siguiente de 1390¹¹⁷.

Todo parece indicar que Juan I ya no intervino de manera tan directa en la reforma emprendida por otras órdenes. Así, no existe constancia de disposiciones concretas del monarca al respecto de los franciscanos. No obstante, Fernando de

¹¹⁴ Para profundizar en el conocimiento histórico de la orden cartuja vid. GÓMEZ, I.M.: "La Cartuja en España", *Studia Monastica*, nº 4, fasc. 1, 1962, pp. 139-176.

¹¹⁵ FERNÁNDEZ CONDE, op. cit. (1981), p. 459.

¹¹⁶ En esta fundación también intervino el prelado don Guillermo García Manrique, obispo de Oviedo (CENDÓN FERNÁNDEZ, op. cit. (1995), p. 57).

¹¹⁷ SUÁREZ FERNÁNDEZ, op. cit. (1977), pp. 370-371.

Illescas, su confesor, perteneciente a esta orden mendicante, sería el responsable de la renovación de la vida religiosa de las clarisas a partir del convento de Santa Clara de Tordesillas¹¹⁸. En cuanto a la rama franciscana masculina, no sería hasta 1395 cuando Pedro de Villacreces reciba la pertinente autorización de Benedicto XIII para retirarse a desarrollar una vida eremítica conforme al espíritu de los jerónimos; de este modo se fue conformando un grupo de carácter ascético y contemplativo que, sin renunciar a la unidad franciscana -reconocían tanto al general como a los provinciales de la orden-, se caracterizaba por un rigor extraordinario y una existencia solitaria y austera, dedicados fundamentalmente a la meditación¹¹⁹.

Bajo los reinados de Enrique III y Juan II este impulso renovador tendrá continuidad, aunque ya los monarcas no parecen intervenir tan directamente. Así, el obispo segoviano Juan Vázquez de Cepeda va a impulsar una reforma de los canónigos regulares, mientras que en los años veinte del siglo XV será la orden cisterciense la que experimente su propia renovación a partir de la iniciativa del monje Martín de Vargas, tomando como punto de partida el modelo benedictino vallisoletano y las prácticas ascéticas jerominianas, y contando asimismo con el apoyo del cardenal Juan Cervantes. Martín de Vargas obtendría la autorización de Martín V en 1425, marcando esta fecha la puesta en marcha de los nuevos presupuestos tanto en las fundaciones nuevas como en otras ya existentes. Sin embargo, cuando con el paso de los años se llegue a pretender una reforma general de la orden cisterciense, surgirán entonces fuertes discrepancias por parte del capítulo general, contrario a la vida de los observantes; ante semejante

¹¹⁸ GARCÍA ORO, op. cit. (1980), pp. 235-236.

¹¹⁹ FERNÁNDEZ CONDE, op. cit. (1981), p. 461.

conflicto, el papa Nicolás V optará por su disolución en 1450, si bien Calixto III procedería años más tarde a su restauración¹²⁰.

Más atemperada va a ser la reforma de la orden dominica, contando en este caso con los precedentes italianos desarrollados desde 1380. A instancias del beato Álvaro de Córdoba, el monarca solicitará al papado la bula que les autorice a fundar seis nuevos conventos; se obtiene ésta en 1418, y tres años más tarde uno de los capítulos pretenderá que exista al menos un convento de observancia en cada provincia¹²¹. Lejos de desarrollar un tipo de vida eremítica, los aportes dominicos se orientarán hacia la reivindicación de la soledad y la contemplación como fórmulas para desarrollar un apostolado que, en cualquier caso, no olvida la predicación y guía de almas¹²².

Los mercedarios fueron otros de los que se sometieron al espíritu reformador del período, siendo su proceso impulsado directamente por Eugenio V en el caso castellano¹²³. Incluso una orden tan reciente como la de los jerónimos también sufriría un primer intento reformador ya en torno a los años veinte de ese siglo XV, auspiciada por su general, fray Lope de Olmedo, en aras a devolverle la primitiva austeridad con la que fuera concebida y que se había visto un tanto relajada por las cuantiosas donaciones y privilegios procedentes de la monarquía y de la nobleza. Sin embargo, y dada la rotunda oposición mostrada por las diversas casas jeronimianas del reino, no prospera la iniciativa, si bien terminará la orden desgajándose en otras ramas y produciéndose,

¹²⁰ GARCÍA ORO, op. cit. (1980), pp. 249-251; REVUELTA SOMALO, op. cit. (1981), p. 220.

¹²¹ Vid. al respecto de la reforma dominica en Castilla BELTRÁN DE HEREDIA, V.: “Los comienzos de la reforma dominicana en Castilla”, *Archivum Fratrum Praedicatorum*, XXVIII, 1958, pp. 221-237.

¹²² REVUELTA SOMALO, op. cit. (1981), p. 224.

¹²³ REVUELTA SOMALO, op. cit. (1981), p. 220.

como consecuencia, la fundación de una amplia red de monasterios que se asentarán sobre todo en el área andaluza¹²⁴.

II.4.- PANORAMA CULTURAL EN LA CASTILLA DE LOS TRASTÁMARA.

Como es habitual, los parámetros sociales y económicos influyeron de manera decisiva en la realidad cultural y aun religiosa de la Castilla de la época Trastámara. El estamento nobiliario fue entonces el que marcaría las pautas que habrían de regir la vida y comportamientos de la sociedad del momento, influyendo de manera decisiva a partir de la conformación de arquetipos, maneras e ideologías propias de su condición. Y como es lógico, en tales tesituras la figura monárquica no hizo sino actuar en buena medida como otro miembro más de la oligarquía señorial. En cualquier caso, lo cierto es que en el siglo XV nobleza y dignidad acostumbran a ser identificados.

Entre los componentes diversos que triunfan en la mentalidad castellana de fines de la Edad Media ocupa un lugar preeminente el relanzamiento del ideal caballeresco. Se produce entonces la equiparación entre el significado de caballería y nobleza, donde pesan los componentes militares y el sentimiento de pertenencia a un linaje glorioso; pero sobre todo triunfaría la recreación de un estilo de vida caballeresco, caracterizado entre otras prácticas por la hospitalidad, la práctica de la cetrería, la tenencia de armas, el disfrute de una servidumbre amplia, la edificación de suntuosas moradas, el ejercicio de determinados cargos al servicio de los monarcas o el lujo de los

¹²⁴ GARCÍA ORO, op. cit. (1980), pp. 251-253.

rituales funerarios¹²⁵, a lo que debe añadirse el evidente deseo por perdurar su fama, más allá de la propia muerte física.

Directamente vinculado a este ideal están unas normas de conducta que, como el honor, la valentía, la generosidad o la lealtad a la palabra dada, son reconocidas como nobles y asociadas a una aristocracia orientada hacia el espíritu militar, aunque siempre mediatizada por ese fuerte carácter cristiano propio de una sociedad en la que la religión es muy importante¹²⁶.

La caballería, impregnada de un cierto halo de nostalgia, era más un arte de vivir en sociedad que de gobernar¹²⁷. Pero además, se ha afirmado que su práctica obedece a un artificio de lo heroico en sustitución de lo netamente heroico¹²⁸; así, un análisis en profundidad permite comprobar que además de corresponderse únicamente con la nobleza, los caballeros eran en su inmensa mayoría pobres, obligados a vivir en un engaño permanente entre lo que deberían ser y lo que en realidad eran¹²⁹. En la Castilla de este período el ideal caballeresco debe adaptarse a una nueva realidad que poco tiene que ver ya con la Reconquista de antaño -y menos aún con las cruzadas- pese al reducto nazarí de Granada¹³⁰.

¹²⁵ CASADO ALONSO, H.: "Oligarquía urbana, comercio internacional y poder real: Burgos a fines de la Edad Media", en *Realidad e imágenes del poder. España a fines de la Edad Media* (coord. A. Rucquoi), Salamanca, 1988, pp. 325-347 (para nota p. 338).

¹²⁶ KEEN, op. cit. (1986), p. 330.

¹²⁷ TUCOO-CHALA, P.: *Gastón Fébus. Un grand prince d'Occident au XIV siècle*, Pau, 1976, p. 219.

¹²⁸ SUÁREZ FERNÁNDEZ, op. cit. (1964), p. 23.

¹²⁹ SUÁREZ FERNÁNDEZ, op. cit. (1985), p. 331.

¹³⁰ TORRES FONTES, J.: "Don Fernando de Antequera y la romántica caballerisca", en *Miscelánea medieval murciana*, tomo V, Murcia, 1980, p. 85.

Y en toda la Europa cristiana va a ser el ámbito literario el que supla en cierta manera esta transformación, de manera que florecerá una literatura caballerescas vinculada a los intereses sociológicos y culturales de la pequeña y mediana nobleza -la caballería- que se fundamenta en uno de los elementos más importantes de la cultura oral: lo maravilloso¹³¹. De este modo, esta capa social que a la vez de hallarse en ascenso estaba también amenazada por los nuevos tiempos, trata de oponer a la cultura eclesiástica ligada a la aristocracia otra cultura más propia y que responda mejor a sus deseos, teniendo en cuenta que lo maravilloso está directamente ligado a la búsqueda de la identidad individual y colectiva del caballero idealizado¹³².

En cualquier caso, lejos de quedar reducido a una mera figura literaria, en la Península Ibérica la caballería se convirtió en una forma de vida en la que los torneos y los “pasos honrosos” eran puntos de encuentro común y de frecuente celebración en torno a las cortes monárquicas y nobiliarias del momento. Incluso la guerra tiende a asimilarse con estas fiestas caballerescas, de manera que en el cerco de Granada se llegaron a organizar encuentros de este tipo entre los caballeros de uno y otro bando¹³³.

Puede afirmarse que en estos siglos finales de la Edad Media existe una creciente valoración burguesa de la persona, ya que el individuo desea en mayor medida realizarse en la vida, a lo que además contribuye la expansión de los centros de enseñanza, entre ellos las universidades¹³⁴. Como muestra de esta tendencia cabría

¹³¹ LE GOFF, J.: *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, Barcelona, 1986, p. 112.

¹³² LE GOFF, op. cit. (1986), p. 112.

¹³³ SUÁREZ FERNÁNDEZ, op. cit. (1985), p. 331.

¹³⁴ GARCÍA DE CORTÁZAR, op. cit. (1985), p. 479.

apuntar la constatación de una cierta secularización, así como el interés por hacer valer argumentos de posicionamiento antropocéntrico -el *nominalismo* filosófico, la imitación greco-latina en literatura, las fórmulas intimistas y personales en la práctica religiosa, o el realismo y efectismo en las artes plásticas derivadas de la tradición flamenco-borgoñona- que, en cualquier caso, no dejan de convivir con las fórmulas tradicionales, si bien éstas se exacerbarán al verse amenazadas¹³⁵.

No obstante, esta teoría debe ser relativizada, de manera que se ha apuntado que todo este proceso de reafirmación antropocéntrica y personal de las categorías mentales del momento no fue peculiarmente mercantil ni plenamente urbana, si bien en efecto revivió con la ciudad y en todos los grupos sociales hispanos¹³⁶. Por tanto, la cultura peninsular podría explicarse al amparo de la especial fusión entre la mentalidad de la corte feudal -mediatizada ya por los parámetros culturales de la sociedad laica urbana- y de la caballería, con la mentalidad propia de la “vida civil”, y donde ambas habrían sido creadas por las oligarquías respectivas¹³⁷.

Al amparo de lo ya mencionado, es preciso especificar que en los territorios hispanos se observa una menor tendencia hacia la secularización, frente a lo que estaba sucediendo en otros espacios europeos como Francia o la Península Itálica. Incluso se ha llegado a afirmar que en la revolución Trastámara tuvo gran protagonismo la intención moralizante, concediendo un papel fundamental a las iniciativas favorecedoras de la reforma religiosa, de manera que la ascesis y el misticismo

¹³⁵ GARCÍA DE CORTÁZAR, op. cit. (1985), pp. 479-480.

¹³⁶ IRADIEL MURUGARREN, op. cit. (1988), p. 266.

¹³⁷ IRADIEL MURUGARREN, op. cit. (1988), p. 266.

reivindicarán su papel como formas para una plena autorrealización de la persona¹³⁸. No obstante, a esta búsqueda de Dios se contrapone la aventura humana, tan bien definida por la moralidad luliana, que posibilita el redescubrimiento de virtudes típicamente humanas -el valor físico o la lealtad entre otras- que rememoran el ambiente pagano¹³⁹.

Introducido ya el tema filosófico, deberá tenerse en cuenta que en estas décadas finales del Medievo serán dos las corrientes más destacadas: el tomismo como soporte fundamental de la Escolástica, y la ya mentada tendencia luliana que, acudiendo al simbolismo, pretende popularizar la ciencia y los esquemas de pensamiento, así como la alegoría o ciertos géneros literarios como la novela¹⁴⁰. No puede hablarse de un humanismo pleno en el desarrollo cultural de la época de los Trastámara¹⁴¹, aunque sí cabe resaltar la existencia de un prehumanismo¹⁴².

Y si ya en la Corona de Aragón los primeros aportes humanistas se identifican a fines del siglo XIV, el reino castellano habrá de esperar hasta inicios del siglo XV, favoreciéndose su entrada desde Aviñon; la elección de Benedicto XIII había propiciado la presencia de personajes relevantes de la intelectualidad hispana en la corte papal, donde mantendrán una posición relevante incluso tras el regreso a Roma¹⁴³. Además, la conquista de Nápoles por parte de Alfonso V de Aragón permitiría la

¹³⁸ SUÁREZ FERNÁNDEZ, op. cit. (1985), pp. 167-168.

¹³⁹ SUÁREZ FERNÁNDEZ, op. cit. (1985), p. 168.

¹⁴⁰ ANTELO IGLESIAS, A.: "La cultura", en "Los Trastámara y la unidad española (1369-1517)", en *Historia General de España y América*, tomo V, Madrid, 1981, p. 167.

¹⁴¹ Resultan a este respecto curiosas las propuestas de MORÁN SAMANIEGO, J.: *El humanismo español desde Juan II de Castilla hasta los Reyes Católicos*, Cuenca, 1953.

¹⁴² ANTELO IGLESIAS, op. cit. (1981), p. 160.

¹⁴³ IRADIEL MURUGARREN, op. cit. (1988), pp. 280-283.

formación de una importante corte cultural italo-hispánica, de gran relevancia, y en la que se dará cabida a intelectuales castellanos.



LÁMINA 8:

Retrato mayestático de Juan I.

Dibujo a pluma y acuarela del *Libro de los retratos de los reyes* de Hernando de Ávila (1594), copia de la imagen lúnea del monarca en el Salón de Reyes del Alcázar de Segovia. (Madrid, Museo del Prado).

A partir de lo ya constatado, no deben dejarse de lado aspectos tan fundamentales para el estudio de la realidad cultural peninsular de fines de la Edad Media como la repercusión que los influjos externos llegaron a ejercer, con unas fronteras siempre permeables. La poesía, la filosofía humanista, la moda o la pintura se verán especialmente mediatizadas por los aportes italianos, mientras que las influencias desde los ámbitos germanos, flamencos y nórdicos se aprecian sobre todo en la vida religiosa y en la arquitectura y escultura, al igual que ya tardíamente también en la pintura.

Este prehumanismo castellano muestra desde sus comienzos una especial predilección por los autores italianos como Dante, Petrarca y Boccaccio, que son

asimilados con total querencia. Más complejo se presenta el análisis de la recuperación de la Antigüedad Clásica: no se llega a asimilar más allá de ciertos componentes accidentales, pero no la cosmovisión de sus representantes más egregios¹⁴⁴. En este caso la selección de autores y textos clásicos vendrá determinada por el sentido cristiano que impregnaba tal prehumanismo, y que implicaba siempre su estudio al amparo de la especificidad marcada por este espíritu religioso. En aras a desarrollar por tanto ese adecuado acercamiento a la Antigüedad, a menudo se recurre a los Padres de la Iglesia que, como San Basilio, permiten enfocar acertadamente este interés al permitir y recomendar la aproximación a los autores paganos por su valor propedéutico en cuanto al estudio de las Sagradas Escrituras.

Se retoma entonces a Homero y, sobre todo, a Platón, cuya filosofía era tenida por un preanuncio del Evangelio; también Aristóteles sigue manteniendo un fuerte predicamento, prolongando una tradición venida desde el siglo XIII por medio de la Escolástica. Virgilio y Ovidio seguirán siendo los grandes escritores latinos, muy apreciados en estos años medievales por sus contenidos moralizantes, al tiempo que los postulados filosóficos de Séneca y Cicerón serán fuente constante de inspiración, junto con Sócrates; con respecto a este último, y quizás por influencia de su exitosa recuperación y vigencia en Italia, va a ser considerado por los castellanos como el gran fundador de la moral clásica y de la antropología filosófica.

La revisión de la larga nómina de eruditos castellanos de este prehumanismo¹⁴⁵ permite constatar que en su inmensa mayoría son miembros de la nobleza, capaces de desempeñar al mismo tiempo tareas militares y literarias, y que ejercieron

¹⁴⁴ Vid. ANTELO IGLESIAS, op. cit. (1981), p. 161.

habitualmente el mecenazgo al tiempo que participaban en los *studia humanitatis*; con todo, no deben olvidarse a aquellas figuras que procederán de ámbitos burgueses, a la manera de lo que sucedía en la Italia contemporánea¹⁴⁶. Todos ellos, en su conjunto, se decantarán por actividades culturales diversas, convirtiéndose en bibliófilos o mecenas, en eruditos o cultivadores de las bellas letras a la manera de los gustos clasicistas imperantes en Italia¹⁴⁷. Así, Enrique de Villena, el marqués de Santillana, Juan de Mena o los obispos Alonso de Cartagena y Rodrigo Sánchez de Arévalo se convierten en referentes ineludibles de la realidad cultural de la Castilla de los Trastámara.

Enrique de Villena destaca por su traducción de *La Eneida* y de varios escritos de Virgilio y de Dante, así como por la aplicación del método alegórico-moral al campo de la mitología; pero la fama de nigromante que le acompañó a lo largo de su vida sería el motivo que llevaría al obispo Lope de Barrientos, una vez fallecido, a expurgar su magnífica biblioteca por orden de Juan II. Don Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana, es un esclarecedor ejemplo de la fusión entre las armas y las letras, así como de la conjunción entre el cristianismo del momento y la recuperación de los ideales antiguos; cabe destacar en él su honda preocupación acerca de la gloria póstuma a la que aspira el héroe y el artista, dentro de un contexto general que presta una especial atención a la muerte y a la memoria *post-mortem*¹⁴⁸.

¹⁴⁵ Vid. DÍAZ VIANA, L.: *Del Medievo al Renacimiento: Poesía y prosa del s. XV*, Madrid, 1983.

¹⁴⁶ ANTELO IGLESIAS, op. cit. (1981), p. 160.

¹⁴⁷ ANTELO IGLESIAS, op. cit. (1981), p. 160.

¹⁴⁸ Véase al respecto de la pervivencia de la memoria más allá de la muerte física el estudio de M^a R. Lida Malkiel, centrado en la Castilla medieval (LIDA DE MALKIEL, M^a.R.: *La idea de la fama en la Edad Media castellana*, Madrid, 1983).

Uno de los principales conocedores de los autores clásicos en la primera mitad del siglo XV fue Juan de Mena, secretario de cartas latinas de Juan II, en quien cobrará un especial protagonismo conceptos tales como el valor de la fama; también la fortuna, entendida como ejecutora de los designios de la providencia. De origen judeoconverso, el obispo Alonso de Cartagena ofrece en sus escritos una amplia formación escolástica y senequista, que lo lleva a realizar una hábil defensa de las virtudes morales y humanas¹⁴⁹; en esta misma línea se inscribe su interés por tratar de alternar a los clásicos con los Padres de la Iglesia. Finalmente, Rodrigo Sánchez de Arévalo se demostrará como un profundo conocedor de Aristóteles, Cicerón y Séneca, si bien recomendaría anteponer el estudio de la teología dogmática y la moral cristiana¹⁵⁰.

Estos influjos renovadores de corte prehumanista en el ámbito de la filosofía, la literatura o la pedagogía tendrán también su reflejo en el campo jurídico de la Castilla tardogótica, lo que a su vez influirá de manera determinante sobre las concepciones políticas. De hecho, el logro de una síntesis entre la tradición jurídica medieval y el Derecho romano y canónico -recuperado por la Universidad italiana, especialmente desde Bolonia- facilitará al reino castellano una cierta justificación teórica a la hora de emprender la política expansionista con una fuerte carga de nacionalismo¹⁵¹, incluso exaltación patriótica.

En torno a estas corrientes también una serie de eclesiásticos de amplia formación cultural destacarán por aunar política y teología en su pensamiento, con todas

¹⁴⁹ Vid. IRADIEL MURUGARREN, op. cit. (1988), p. 286.

¹⁵⁰ ANTELO IGLESIAS, op. cit. (1981), p. 162.

¹⁵¹ IRADIEL MURUGARREN, op. cit. (1988), pp. 284-286.

las implicaciones teórico-prácticas que ello conlleva. Son entre otros Juan de Segovia, Juan de Carvajal, o Alonso de Madrigal *el Tostado*; este último plantea y trata el problema relativo a la conciliación entre los postulados humanistas italianos y la cultura nacional, sin obviar tampoco la particular dialéctica entre humanismo y Universidad¹⁵².

De nuevo hay que citar asimismo a Alonso de Cartagena, pues encuentra en los clásicos determinadas concepciones acerca de la virtud, la fama, el Estado, el ciudadano y la propia ley natural que considera del todo vigentes y de aplicación adecuada para la solución de la problemática social, cultural y moral que acarreaba el incipiente Estado Moderno; en definitiva un “humanismo cívico” en correspondencia con la realidad de los letrados y de los profesionales de la política¹⁵³.

Lo cierto es que, con frecuencia, la renovación cultural propugnada por los prehumanistas topó de frente con las reticencias opositoras de la Universidad. Al fin y al cabo, a principios del siglo XV sólo existían los Estudios Generales de Salamanca y Valladolid en territorio castellano, a los que hay que añadir en el resto del territorio peninsular el de Coimbra en el reino de Portugal y Lérida en el caso de Aragón¹⁵⁴. La Sorbona era la única universidad europea que impartía la enseñanza de Teología, y por

¹⁵² Véase al respecto de esta importante personalidad intelectual BELLOSO MARTÍN, N.: *Política y Humanismo en el siglo XV. El maestro Alfonso de Madrigal, el Tostado*, Valladolid, 1989.

¹⁵³ IRADIEL MURUGARREN, op. cit. (1988), p. 286.

¹⁵⁴ Para el estudio de la evolución de las escuelas catedralicias y las primeras universidades en la Península Ibérica véase GARCÍA, A.; MARTÍN, J.L.; MÍNGEZ, J.M^a.: *Las primeras Universidades*, nº 171 de *Cuadernos de Historia 16*, Madrid, 1985.

tanto la que detentaba el monopolio del saber¹⁵⁵, puesto que hasta el Cisma los papas fueron contrarios a que ésta tuviese cabida en los espacios universitarios.

Si al empeño por parte del papado en evitar que otros núcleos universitarios compitiesen con París se le suma la tradicional hegemonía del derecho y las propias querellas internas en el reino, entonces resultan verosímiles las habituales reticencias para la implantación universitaria de la Teología en el espacio castellano, sin olvidar que sólo las escuelas catedralicias y conventuales tenían la pertinente prerrogativa a la hora de impartir esta formación¹⁵⁶. En todo caso, tal situación comenzará a ser superada mediante el establecimiento de sendas facultades de Teología en Salamanca (1380) y en Valladolid (1418), sobre todo gracias a la influencia de Pedro de Luna¹⁵⁷.

Entre los principales teólogos de este período sobresalen dominicos como Juan de Torquemada (1388-1468), profesor en París y defensor de la autoridad pontificia frente al concilio¹⁵⁸, así como franciscanos de la talla del ya mencionado Alonso de Madrigal (profesor de Filosofía Moral y Sagrada Escritura en Salamanca); también el eclesiástico Rodrigo Sánchez de Arévalo.

De nuevo estos dos últimos autores habrán de ser considerados explícitamente en función de sus interesantes postulados relativos a la teoría política en torno al poder

¹⁵⁵ Explica L. Suárez Fernández el monopolio de la Sorbona por cuanto al ser la única que podía impartir estudios de Teología se convertía entonces en la cumbre del sistema docente y en la meta final de las carreras (SUÁREZ FERNÁNDEZ, op. cit. (1985), pp. 168-169).

¹⁵⁶ ANTELO IGLESIAS, op. cit. (1981), pp. 169-170.

¹⁵⁷ Vid. ANTELO IGLESIAS, op. cit. (1981), p. 170; SUÁREZ FERNÁNDEZ, op. cit. (1985), p. 169.

¹⁵⁸ Lo que parece estar estrechamente vinculado con su nombramiento como cardenal por Eugenio IV. Vid. ANTELO IGLESIAS, op. cit. (1981), p. 166; BELTRÁN DE HEREDIA, V.: "Noticias y

monárquico, y que tanto habrían de influir en autores coetáneos. Sus escritos gozarán de una gran trascendencia a fines del reinado de Juan II y, sobre todo, durante los años de Enrique IV, así como con los Reyes Católicos. Tras su labor docente en la universidad salmantina, Alonso de Madrigal (1400-1455) llegó a ser consejero de Juan II, siendo nombrado obispo de Ávila en 1455; es el máximo exponente y defensor de la teoría del *conciliarismo*, según la cual la monarquía debía ejercer su poder mediante un pacto con la comunidad, fuese éste explícito o tácito. Sin embargo, frente a esta corriente conciliarista, alcanzarán más auge las doctrinas que postulaban una concepción autoritaria del poder regio. Rodrigo Sánchez de Arévalo (1401-1470) se mostraría como el principal instigador de esta segunda teoría, que defiende en la *Suma de la política* (escrita además en castellano), apoyando sus argumentos en autoridades bíblicas como Salomón o San Pedro, así como en los propios mandamientos divinos¹⁵⁹.

El notable rechazo que a menudo se observa en muchos aspectos de la innovación intelectual pretendida por los prehumanistas va a tener, a su vez, consecuencias destacadas desde el punto de vista político-administrativo: la potenciación del aspecto técnico de las disciplinas y el fomento de aquellos estudios más solicitados por quienes deseaban desempeñar cargos en la administración pública y en el servicio al Estado¹⁶⁰.

Fuera ya de los ámbitos filosófico-teológicos, es preciso resaltar la extraordinaria altura alcanzada por la literatura castellana de los siglos XIV y, sobre

documentos para la biografía del cardenal Juan de Torquemada”, *Archivum Fratrum Praedicatorum*, XXX, 1960, pp. 53-148.

¹⁵⁹ VALDEÓN BARUQUE, op. cit. (1995), pp. 60-65.

¹⁶⁰ IRADIEL MURUGARREN, op. cit. (1988), p. 287.

todo, XV. Cualquier revisión a la época concreta del reinado de los Trastámara debe comenzar ponderando la figura del canciller Pedro López de Ayala (1332-1407), destacando su faceta histórica, cronística, política y moralista, además de la poética; entre estas últimas es famoso su *Rimado de Palacio*, escrita durante la prisión que sufrió por causa de la derrota de Aljubarrota, y donde ya se consignan las novedosas tendencias poéticas del prehumanismo de corte italiano; el trasfondo moral de esta obra implica una crítica constante hacia los vicios, para lo cual López de Ayala hace uso de un estilo solemne y elegantemente grave. Sin embargo, su gran empresa sería la redacción de las crónicas de los cuatro reyes bajo los que vivió y a los que sirvió como político y diplomático: Pedro I, Enrique II, Juan I y Enrique III (interrumpida ésta en 1395). Casi un siglo más tarde sería ya Fernán Pérez de Guzmán quien ofreciese breves semblanzas del monarca, personajes de la corte, nobles e importantes eclesiásticos en sus *Generaciones y semblanzas* (ca. 1450).

Como ocurría en el resto de ámbitos eruditos de la Castilla del siglo XV, la primera mitad de la centuria va también a estar determinada por el influjo italiano en cuanto a la literatura en general, lo que se observa aún con mayor evidencia en el caso de la poesía. Ya se ha mencionado a Enrique de Villena (1384-1434) en su condición de intelectual interesado por la literatura antigua, considerándola desde una óptica moral y alegórica; entre sus creaciones literarias cabe reseñar el *Arte de trovar* y el *Tratado del arte de cortar del cuchillo* (o *Arte cisoria*), junto con *Los doce trabajos de Hércules* (1417) que escribe en catalán y luego vierte al castellano.

La corte de Juan II se convierte en un centro literario de extraordinario interés, al darse cita en él los más famosos escritores del momento. Hacia 1445 el judío

converso Juan Alfonso de Baena recopila en su famoso *Cancionero* más de quinientas cincuenta composiciones de su época y de las precedentes, compuestas por más de setenta poetas diferentes, y que permiten una revisión al tránsito producido desde la escuela lírica galaico-portuguesa hasta la coetánea escuela alegórica. En esta corte de Juan II brilló de manera especial la figura de Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana (1398-1458), imbuido de las tendencias poéticas italianas; la gracia de su lenguaje y estructura compositiva, así como la elegancia en su desarrollo, hacen de sus vaqueiras, serranillas y demás un auténtico hito de la literatura castellana.

Demasiado constreñido por la tradición italiana se presenta Juan de Mena (1411-1456), admirador a ultranza de Dante; su interés por la poesía alegórica queda plasmado en el *Laberinto de Fortuna* (1444), donde la historia pasada y reciente de Castilla se utiliza con la finalidad de exaltar a Juan II y a don Álvaro de Luna, hacia cuya política se pretende inclinar el ánimo regio¹⁶¹. El gallego Juan Rodríguez de Padrón muestra una versatilidad semejante a Mena en cuanto a la dedicación al verso o a la prosa indistintamente, debiendo ser destacados títulos como *Triunfo de las donas*, *Cadira de honor* o *El siervo libre de amor*, esta última novela de carácter sentimental.

Bajo el reinado de Enrique IV, escritores como Alonso de Palencia, Rodrigo de Cota o Antón de Montoro son sólo algunos de los más destacados representantes de la literatura castellana del momento, literatura en la que el carácter satírico cobra un auge extraordinario de la mano de composiciones como las *Coplas del Provincial* y las *Coplas de Mingo Revulgo*; estas últimas, dirigidas contra el mal gobierno del monarca,

¹⁶¹ SALVADOR MIGUEL, N.: “Literatura medieval castellana”, en *Castilla se abre al Atlántico. De Alfonso X a los Reyes Católicos* (vol. X de *Historia de España. Historia 16*), Madrid, 1995, pp. 108-139 (para nota p. 131).

son una especie de égloga en donde aparecen magníficamente reflejadas las costumbres de la época, convirtiéndose por todo ello en una fuente histórica de primer orden.

Totalmente diferente a esta tendencia es la que representa Juan Álvarez Gato y, sobre todo, Gómez Manrique, ambos continuadores de la tradición poética más elegante y refinada, con notables paralelismos con la tradición italianizante. No obstante, va a ser el sobrino de este último, Jorge Manrique († 1478), quien a través de sus famosas *Coplas a la muerte de su padre* lleve la calidad y el sentimiento poético a una altura pocas veces igualada; de las cuarenta y tres coplas, diecisiete se convierten en elogio fúnebre de su padre, mientras las veintiséis restantes ofrecen una emotiva meditación acerca del dolor humano ante la muerte.

Finalmente, y bajo la influencia de los ciclos carolingios y artúricos, en la Baja Edad Media se inicia en Castilla la composición de libros de caballerías; si ya con anterioridad *El caballero del cisne* -leyenda intercalada en medio de la *Gran Conquista de Ultramar* dedicada a las cruzadas- o la *Crónica troyana* se convirtieron en notables precedentes, será ya el *Libro del caballero Zifar* y el *Amadís de Gaula* los relatos vinculados con la literatura caballeresca que alcancen una gran popularidad en las décadas correspondientes al reinado de los Trastámara. También a comienzos del siglo XV la materia de Francia penetra en Castilla de la mano de la *Historia de Enrique Fi de Oliva* y el *Cuento del emperador Carlos Maynes*, ambos relatos de procedencia épica¹⁶². Por el contrario, se observa como a lo largo del siglo XV la poesía de tipo épico entrará ya en una imparable decadencia.

¹⁶² SALVADOR MIGUEL, op. cit. (1995), p. 122.

PARTE B

LA CONFORMACIÓN ICONOGRÁFICA DE LA IMAGEN REAL DE LOS TRASTÁMARA

CAPÍTULO III

LOS SÍMBOLOS DE LA CONDICIÓN REGIA EN LA ICONOGRAFÍA DE LOS TRASTÁMARA CASTELLANOS.

III.- LOS SÍMBOLOS DE LA CONDICIÓN REGIA EN LA ICONOGRAFÍA DE LOS TRASTÁMARA CASTELLANOS

Hasta los años finales del Medievo, y manteniendo una tradición apenas modificada desde la Baja romanidad con claras influencias de corte oriental, el retrato no era tanto una imagen fiel de su “modelo” sino más bien la de un conjunto de signos donde artista y espectador son eran capaces de reconstruir a su gusto la imagen de una persona apenas determinada¹. Y con respecto a la imagen concreta del rey, la representación de éste debería obedecer ante todo a una esencia ideal, plena de virtudes y descargada de cualquier defecto. Y todo ello sin olvidar la existencia altomedieval de la noción de Emperador Sagrado, que se mantiene claramente en el Bizancio cristiano y aún se extiende hasta los reinos occidentales, por lo menos hasta la Baja Edad Media. En el reino castellano-leonés, como en su momento se verá, ese cariz sacro se perderá ya con anterioridad a la llegada de los Trastámara al trono.

Los símbolos de la condición regia van a ser, por tanto, los que identifiquen al monarca como individuo genérico, pero a la vez diferenciado del resto de sus súbditos. La indumentaria es un símbolo, y probablemente el más llamativo de la discriminación jurídico.social². Puede manifestarse como lujo estamental, privilegio familiar, uniforme

¹ FRANCASTEL, Galienne y Pierre: *El retrato*, Madrid, 1995, p. 9.

² LALINDE ABADÍA, J.: “La indumentaria como símbolo de la discriminación jurídico-social”, *Anuario del Derecho Español*, LII, 1983, pp. 583-584.

profesional o distintivo infamante³. La propia calidad de las telas, o incluso los colores, se convierten en auténticos signos de la jerarquía social⁴, identificando el estamento al que pertenece quien los porta. Por lo mismo, las categorías sociales van a mostrar una cierta uniformización, entendida ésta como una presentación externa constante, que implica el estereotipo, suscita impresión y estimula la solidaridad corporativa, al tiempo que despierta la apetencia por su posesión encareciendo su importancia⁵.

En líneas generales, si se tiene en cuenta que en el arte europeo del siglo XIV los mayores creadores llevan a cabo los encargos de los príncipes, es hasta cierto punto lógico que sigan las formas propias de la tradición feudal; y de ahí que las representaciones de poder no se separen en exceso de las del hombre de armas en el caso del caballero⁶. En el caso concreto de Castilla, es preciso recordar que ya las propias *Partidas* de Alfonso X establecían claras referencias con respecto a los atavíos, buscando diferenciar con toda claridad entre los poderosos y los restantes grupos sociales. Para el ámbito concreto que nos ocupa no debe olvidarse que precisamente las *Partidas* adquirieron gran validez y repercusión a partir del reinado de Alfonso XI.

En un momento en el que la idea de retrato plástico está definida por el carácter genérico de la persona representada, es decir, de su condición social -en este caso la imagen soberana-, sin que en absoluto importen los rasgos fisiognómicos, se impone la conformación de una imagen regia perfectamente definida e identificable como tal. A

³ LALINDE ABADÍA, op. cit. (1983), p. 584.

⁴ Vid. MERINDOL, C. de: "Signes de hiérarchie sociale à la fin du moyen âge d'après le vêtement. Methodes et recherches", en *Le vêtement. Histoire, archéologie et symbolique vestimentaires au Moyen Age* (dir. Pastoreau), Paris, 1989, pp. 181-222.

⁵ LALINDE ABADÍA, op. cit. (1983), p. 592.

menudo será suficiente con que el soberano aparezca representado con una corona ciñendo su cabeza para alcanzar la plena identificación.

Sin embargo, en el momento en que se quiere hacer hincapié en aspectos vinculables a la figura monárquica como el poder o la justicia, entonces se plantea la necesidad de recurrir a presentaciones iconográficas más elaboradas y caracterizadas por una gran carga simbólica, donde ya los demás emblemas asociados a la condición regia -sobre todo la espada, y ya en menor medida el cetro, el trono o el *globus*- van a desempeñar un papel fundamental. Esta premisa no será válida sólo para las figuraciones vitales, sino que va a ser extensible a los yacentes funerarios, de tal modo que ninguna representación regia podrá prescindir de los elementos que la caracterizan, y con el significado que les es propio.

A lo largo de la Edad Media, las ideas y teorías políticas acerca de la realeza tuvieron su plasmación material en ese conjunto de símbolos de la realeza, objetos por otra parte, con un importante componente suntuario. Además, no debe obviarse el carácter sagrado de que se revestían, reconocido ya por las *Partidas* alfonsíes⁷ y cuya consideración se va a hacer extensible a los siglos posteriores, como quedó indicado anteriormente.

En cuanto a la vestimenta, la principal dificultad que presenta su estudio va a venir dado en que se trata a la vez de un referente histórico y sociológico⁸. Pero va a

⁶ DUBY, G.: *Fondements d'un nouvel humanisme. 1280-1440*, Genève, 1966, p. 179.

⁷ *Partida Segunda* (ed. A. NAVARRO DE ZUVILLAGA), Madrid, 1961, tomo I, pp. 68-69.

⁸ BLANC, O.: "Historiographie du vêtement: un bilan", en *Le vêtement. Histoire, archéologie et symbolique vestimentaires au Moyen Age* (dir. Pastorieau), Paris, 1989, p. 7.

existir una notable diferencia de evolución entre la vestimenta laica y la eclesiástica: si las características de la segunda se mantuvieron en líneas generales sin grandes variaciones desde el siglo XIII hasta el Renacimiento, insistiéndose constantemente en su carácter de honestidad y conveniencia y sometiéndose a unas reglas estrictas por parte de la Iglesia⁹, las vestiduras laicas sufrieron, por el contrario, una evolución a lo largo de la Baja Edad Media que las modificarán por completo.



LÁMINA 9:

Retrato a pluma de Enrique IV. 1457.

Historia número 141, (Viaje de Jorge de Ehingen)
Biblioteca Real de Stuttgart (Alemania).

La no aparición de los emblemas característicos del monarca en su representación pública no encuentra razón de ser en el reino castellano-leonés durante el Medievo. Con todo, en el período Trastámara que aquí se estudia resulta precisamente significativa la conservación de un dibujo a pluma de Enrique IV [LÁMINA 9] donde

⁹ TRICHET, L.: *La costume du clergé. Les origines et son évolution en France d'après les réglaments de l'Eglise*, Paris, 1986, pp. 73-89.

éste está desprovisto de cualquier *regalia*. Fue mandado hacer por el germano Jorge de Ehingen en 1457 para ser incluido en su relación del viaje por varias cortes, junto con otros retratos de soberanos del momento, dando pie a un total de cinco hojas dobles de pergamino que se contienen en el código que con el título “*Historia número 141*” se conserva entre los fondos de la Biblioteca Real de Stuttgart¹⁰. Sólo desde este interés particular, casi diríase que íntimo, se puede comprender la realización de semejante retrato de Enrique IV, que suponemos totalmente veraz en cuanto a la plasmación física y fisonómica.

Su cabeza está cubierta por un gorro amplio a modo de capuz que cubre por completo su cabello, mientras una gran capa con cuello y solapas oculta lo que semeja un colete de terciopelo con el tahalí que soporta la espada cruzado sobre el hombro derecho. Los plegados aristados de la capa, aunque sencillos, muestran el esquematismo propio de un boceto; sólo se aprecia parte de la mano diestra, por representarla agarrando esta pieza de vestimenta. No obstante, es el rostro donde el dibujante se ha detenido, dando pie a unas facciones que debemos considerar realistas: mentón cuadrangular, boca de labios poco marcados, nariz ancha y un poco deforme, cuencas oculares profundas que acogen ojos grandes de mirada penetrante, y arcos supraciliares muy salientes con notables cejas. En cualquier caso, este dibujo ha de ser considerado como un verdadero complemento gráfico a la descripción literaria que del monarca hizo Diego Enríquez del Castillo¹¹, cronista oficial, así como la más cruel llevada a cabo por Alfonso de Palencia¹².

¹⁰ GARCÍA MERCADAL, J.: *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, tomo I, 1952, p. 234.

¹¹ “...era persona de larga estatura, espeso en el cuerpo y de fuertes miembros. Tenía las manos grandes, los dedos largos y recios. El aspecto feroz, casi a semejanza de león, cuyo acatamiento ponía temor a los que miraba. Las narices romas y muy llanas, no que así naciera más porque en su niñez recibió lesión en ellas. Los ojos garzos y los párpados encarnizados; donde ponía la vista le duraba el mirar.

Enrique IV se representa por tanto en este retrato no como el rey, sino como el hombre, de modo que carece de cualquier connotación propia del retrato real. Sin embargo, de nuevo ha de ser eximido el carácter de absoluta excepcionalidad del dibujo en el panorama artístico de la época, sin paralelismos con ninguna otra plasmación retratística en la Castilla de la época Trastámara. En el resto de la iconografía regia, los *regalia* serán imprescindibles como elementos identificativos de una condición, sin que importe la fisicidad concreta e individual del monarca.

Finalmente, es preciso recordar que las imágenes de los soberanos se convertían en el Medievo en auténticos símbolos tangibles de la realeza, por lo que debían ser respetadas como si de la persona misma del rey se tratase¹³. A este respecto la legislación de Alfonso X el Sabio ya no dejaba lugar a dudas acerca de tal consideración:

“Cómmo deven seer onrradas e guardadas las imágenes que fueron pintadas o entalladas del rey e que pena debe aver qui las quebrantasse: por

La cabeza grande y redonda, la frente ancha, las cejas altas, las sienes sumidas, las quijadas luengas, tendidas a la parte de abajo, los dientes estrechos y traspellados, los cabellos rubios, la barba crecida y pocas veces afeitada; la tez de la cara entre rojo y moreno, las carnes muy blancas. Las piernas luengas y bien entalladas, los pies delicados” (Crónicas de los Reyes de Castilla. Desde Don Alfonso el Sabio hasta los Católicos Don Fernando y Doña Isabel, Biblioteca de Autores Españoles, vols. LXVI, LXVIII y LXX, Madrid, 1953).

¹² “Sus ojos eran feroces, de un color que ya por sí demostraba crueldad; siempre inquietos al mirar; revelaban con su movilidad excesiva la suspicacia o la amenaza. La nariz bastante deforme, ancha y remachada en su mitad a consecuencia de un accidente que sufrió en su primera niñez, dándole facciones de un simio. Los labios delgados que no prestaban ninguna gracia a la boca y los carrillos anchos afeaban la cara. La barba larga y saliente, hacía parecer cóncavas las facciones debajo de la frente, como si algo se hubiese arrancado del medio del rostro. El resto de su figura era de hombre proporcionado, pero siempre cubría su hermosa cabellera con sombreros vulgares, un capuz o un birrete indecoroso” (Crónicas de los Reyes de Castilla. Desde Don Alfonso el Sabio hasta los Católicos Don Fernando y Doña Isabel, Biblioteca de Autores Españoles, vols. LXVI, LXVIII y LXX, Madrid, 1953).

la razon que en esta ley de suso dixemos de commo debe esser guardado el sello del rey por la señal de la su imagen que es en el, por esa misma razon dezimos que deven seer guardadas las otras imágenes que fueren pintadas o entalladas en figura del rey por o quier qui sean. Por ende dezimos que quienquier que las quebrantasse o las furiesse o las raysse faziendolo adrede por cuidar fazer al rey pesar, que peche al rey mill sueldos e fagale fazer tal commo estava primero”¹⁴.

Se planteaba por tanto la necesidad de concebir unas imágenes regias que fuesen fácilmente reconocibles, para que de este modo también pudiesen ser convenientemente respetadas. De ahí la necesidad de recrear un código de símbolos claro y preciso, favoreciendo el desarrollo de unas iconografías a menudo endeudadas con la tradición. El hecho mismo de legislar acerca de la representación plástica del rey supone ya una valoración de la función icónica de tales piezas, encargadas de suplantar a su persona regia en su ausencia.

III.1.- LA CORONA.

Algunos estudios dedicados a los símbolos de la realeza en Europa en general y los reinos hispánicos en particular, a menudo se afirma que mientras en la mayoría de los estados del Occidente medieval la corona se erguía en el símbolo por excelencia del

¹³ FALOMIR FAUS, M.: “Sobre los orígenes del retrato y la aparición del «Pintor de Corte» en la España Bajomedieval”, *Boletín de Arte*, nº 17, 1996, pp. 177-195.

¹⁴ *Espéculo*, Libro II, Título XII, Ley VI.

señorío de los monarcas sobre los territorios de su reino, por el contrario en las tierras hispanas, y debido a las peculiares circunstancias históricas, la corona fue siempre relegada a un segundo lugar en beneficio del simbolismo de la espada¹⁵. Sin embargo, si tal afirmación puede ser válida para la Alta y Plena Edad Media, quizás no así para los siglos finales del Medievo, donde la corona adquiere una gran relevancia, siendo el elemento por antonomasia que identifica la condición regia de quien la ciñe.

No puede olvidarse que durante toda la Baja Edad Media la corona seguiría estando considerada como independiente o diferenciada del propio rey que la detenta, pues éste únicamente puede tutelarla¹⁶. Y al ser tenida como depositaria de derechos inalienables, los súbditos deberían guardarle en todo momento fidelidad y lealtad¹⁷. Es entonces cuando la corona adquiere una especial significación política¹⁸, cuestión ésta que será tenida en cuenta en este trabajo con posterioridad.

Si se tienen en cuenta únicamente las fuentes documentales de la época, durante el período Trastámara la corona apenas tuvo relevancia en las ceremonias de poder organizadas por los sucesivos monarcas¹⁹, a excepción de la propia coronación de

¹⁵ GUTIÉRREZ BAÑOS, F.: *Las empresas artísticas de Sancho IV el Bravo*, Burgos, 1997, p. 66.

¹⁶ NIETO SORIA, J. M.: *Fundamentos ideológicos del poder real en Castilla (siglos XIII-XVI)*, Madrid, Eudema, 1988, p. 227.

¹⁷ NIETO SORIA, op. cit. (1988), p. 227.

¹⁸ Tal repercusión política ya puede ser rastreada en las etapas históricas previas, de tal modo que tomando como ejemplo las representaciones de Alfonso IX y Fernando II que conforman sendas miniaturas del Tumbo de Toxosoutos la corona que los caracteriza reconoce a dichos monarcas como jueces, enlazando de este modo la representación iconográfica con el pensamiento teológico-político de Jean de Salisbury al respecto de la identificación del monarca como sometido a Dios y en función de ello ocupando el lugar de la cabeza (Véase NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M.: *Muerte coronada: el mito de los reyes en la Catedral Compostelana*, Universidade de Santiago de Compostela, 1999, p. 84).

¹⁹ NIETO SORIA, J.M.: *Ceremonias de la realeza. Propaganda y legitimación en la Castilla Trastámara*. Madrid, Nerea, 1993, p. 185.

Juan I en Burgos en 1379 o del príncipe Alfonso en Ávila en 1465 (ésta última auspiciada además por nobles y prelados sublevados)²⁰. Sin embargo, su uso adquiriría un carácter de notable cotidianidad por parte de estos monarcas, a tenor del gran número que aparecen inventariadas en el tesoro real en época ya de Isabel la Católica, lo que sin embargo no se refleja en las fuentes escritas: la no mención de tal objeto simbólico en las crónicas y escritos referentes a los personajes regios parece introducir una importante nota de duda a la hora de hacer la valoración positivista anterior, y que sin embargo debería ser aceptada si se tienen en cuenta las tesis de J. M. Nieto Soria en cuanto a una probable utilización que por común y del todo habitual ya no precisase gozar de la mínima atención²¹.

Con todo, resulta un tanto extraño que las fuentes escritas no hagan ningún tipo de mención al respecto, máxime teniendo en cuenta el valor simbólico y material tan destacado que entra a formar parte de este atributo²²; resulta por ello un tanto dudosa tal teoría sobre la omisión de lo cotidiano, y que por tanto debería suponer igualmente la falta de referencias a los demás objetos simbólicos que identifican al monarca, esto es, el cetro y la espada. Sería quizás conveniente, en la medida de lo posible, un análisis más profundo de la cuestión, pues entonces podría demostrarse que posiblemente la primera de las afirmaciones hechas en el párrafo precedente goza de una total vigencia: los Trastámara apenas usaron este atributo en las ceremonias, pese al papel identificador y carismático que conllevaba su utilización por parte del monarca.

²⁰ NIETO SORIA, op. cit. (1993), p. 185.

²¹ NIETO SORIA, op. cit. (1993), p. 185.

²² Resulta entonces extraña la ausencia de descripciones más o menos pormenorizadas de las diferentes piezas, sobre todo si se tiene en cuenta la riqueza de materiales preciosos con que estaban fabricadas y la abundancia de formas que podían mostrar dichas coronas; son cuestiones que un cronista o un literato en general de la época no parece que vaya a pasar por alto.

Este escaso uso de la corona en la vida ceremonial y cotidiana de los reyes Trastámara no significó en absoluto la equivalencia entre la cronística y el arte; por el contrario, en esta última faceta es donde la corona gozará de una presencia que, tanto por la propia tipología de las diferentes obras plásticas como por su finalidad, sería consustancial a la imagen misma del monarca, sea cual fuere la representación planteada. Y es que no se puede pasar por alto la concreción específica de la imagen artística, precisando en el caso de la institución monárquica una inequívoca identificación de cada uno de los sucesivos representantes, así como de la representación global del monarca como figura atemporal. La iconografía que se adapta para tales imágenes ha de ser entonces totalmente clarificadora, de modo que la corona gozaría de una especial plasmación como atributo específico de una condición regia, incluso con una preponderancia que la situase por encima del resto de atributos como el cetro, la espada o la lanza, no siendo necesariamente estos últimos exclusividad del rey.

Llegados a este punto se hace preciso por tanto retomar entonces los estudios dedicados a este símbolo por antonomasia de la soberanía, sobre todo aquellos que tratan el papel simbólico de la corona en los reinos de León y Castilla desde la Plena Edad Media. P. E. Schramm y B. Palacios Martín son dos de los historiadores que observan la escasa importancia que se dio a este emblema en los reinos hispánicos durante el Medievo²³; para demostrar tales afirmaciones, ambos autores se apoyan en diversos hechos: que Alfonso X estipulase necesario hacer constar en su codicilo que su legítimo heredero habría de heredar su corona, que Sancho IV llegase a ser enterrado

²³ Vid. al respecto SCHRAMM, P.E.: *Las insignias de la realeza en la Edad Media española*, Madrid, 1960; PALACIOS MARTÍN, B.: “Los símbolos de la soberanía en la Edad Media española. El

con una corona auténtica que por lo mismo no pudo pasar a su sucesor, que en su testamento Pedro I dispusiese de sus coronas como patrimonio personal o, ya en el ámbito aragonés, que las coronas llegasen a ser empeñadas en momentos de apuro financiero²⁴.

Como causa de tal desinterés se ha apuntado la necesaria elección de la espada como símbolo de la soberanía de cada reino hispano en función del derecho de conquista, revistiéndose este derecho de un cariz de legitimidad por ser consecuencia de la lucha contra el infiel; y en semejante tesitura el simbolismo de la corona no se presentaba adecuado, teniendo en cuenta su especial vinculación al papado²⁵. Incluso el reino de Castilla, que en un principio también había compartido con el papado las aspiraciones de soberanía sobre el conjunto de los reinos hispánicos, pronto sus monarcas se verían obligados a abandonar tales pretensiones y asumir idéntico presupuesto al de sus vecinos peninsulares. Directamente relacionado con ello, el acto de coronación comenzaría a perder importancia.

Pero aun cuando un monarca como Sancho IV concedió una gran importancia al simbolismo de la espada, lo cierto es que bajo su reinado cobrarían un renovado auge los diferentes símbolos de la realeza de carácter mayestático, y entre ellos la corona. Cabe aducir entonces que, pese a no hacer llegar la corona a su sucesor, por lo mismo puede señalarse que por la gran relevancia que concedió a este atributo decidió ser

simbolismo de la espada”, en *VII centenario del infante don Fernando de la Cerda*, Ciudad Real, 1976, pp. 273-296.

²⁴ SCHRAMM, op. cit. (1960), pp. 61 y 66-67; PALACIOS MARTÍN, op. cit. (1976), PP. 274-275.

²⁵ Vid. PALACIOS MARTÍN, op. cit. (1976).

enterrado con él; al fin y al cabo sus predecesores -Alfonso X y Fernando III- se habían inhumado con simples cofias o birretes.

Precisamente bajo el reinado de Sancho IV se llevó a cabo el compendio de los *Castigos e documentos para bien vivir ordenados por el rey don Sancho IV*²⁶, texto que alcanzaría una gran trascendencia en épocas posteriores, y sobre todo a partir de Alfonso XI. Entre los códices manuscritos de fines de la Edad Media de estos *Castigos*, uno de ellos llegaría incluso a ser miniado en tiempos de Juan II (ca. 1420-30), lo que da buena idea de la vigencia mantenida por sus textos todavía en época Trastámara. En el capítulo XI, donde se plasma por escrito la imagen de un monarca mayestático -“*De como deue seer omne armado de armas*”- e investido con sus diferentes atributos, se señala con respecto a la corona:

“*Mio fijo, vy estar vn rey muy noble asentado sobre vna silla, e estaua y guarnido en la manera que te yo agora dire. La su corona que tenie en la cabeça era toda de oro. E en derecho de la fuente tenie vn rubi del temor de Dios. E por eso dixo el rey Daud e el rey Salamon: initium sapientie (est) timor domini, que quiere dezir: «El comienço del saber es el temor de Dios». Otrosi dixo el rey Salamon: «Quien teme a Dios faze las buenas obras». Por ende tal piedra commo estadeue seer engastonada en la corona en medio de la fuente, por que en ella se comiençe la redondeza de la corona e ella este mas alta sobre todo el guarnimiento. E asi como esta en medio de la fuente, que asi este tal piedra commo esta engastonada en el alma del rey e puesta en la fuente del alma, que es el entendimiento, que es la mas alta e la mas noble*

virtud que ha en el alma. En el quarteron de la corona sobre la sien siniestra vi estar vna esmeralda, la qual era buena creença, firme e verdadera, que deue ser raygada en el coraçon del rey. En el quarteron sobre la sien siniestra vi estar otra esmeralda, la qual es buenas costunbres, en que el coraçon del rey deue seer ensennado e asosegado. E asi commo estas piedras preciosas han nonbre esmeraldas, que quiere decir cosa esmerada, assi el rey deue seer esmerado entre todos los otros en buena creencia e en buenas costunbres, ca a exenplo del rey se tornan todos los otros. El quarteron sobre la oreja derecha estaua vn çafir muy bueno, el qual es benignidat, que es para tomar manera de bien e de plazer e de fazer bien, e de plazer e de escuchar bien. En el quarteron de la otra oreja syniestra, otro çafir, el qual es de castidat e de linpiedunbre que se deue guardar en el rey e el oyr e en los fechos e en los dichos. En el quarteron postrimero de la corona que estaua sobre el colodrillo, vi vn rubi, el qual es buen conosçimiento e buena memoria que deue auer el rey a Dios e a los omnes. E esto deuelo tener guardando en el su colodrillo, en que es la parte postrimera del entendimiento, para guardar lo que sabe e lo que entiende. E esta corona de este rey era çerrada en somo de la cabeça, e en medio de la çerradura estaua vn rubi caruunclo, que es caridat en que deue de seer afirmado e raygado el coraçon e el alma del rey. E asi commo toda la corona cuelga de aquel rubi, e paresçe menor por la claridat del, bien asi todas las bondades nasçen de la caridat e descendenden della”²⁷.

²⁶ Para el análisis de esta obra de tipo jurídico, puede consultarse la edición de A. Rey (*Castigos e documentos para bien vivir ordenados por el rey don Sancho IV*, ed. A. REY, Bloomington, 1952).

²⁷ *Castigos e documentos...*, op. cit. (1952), pp. 82-83.

A la vista de este texto, y teniendo en cuenta su extensión y simbología en torno a la corona y a las partes y piedras preciosas que la componen, deberá ser ratificada la importancia y trascendencia que en la Baja Edad Media se le concede a este atributo regio. Al fin y al cabo este capítulo XI de los *Castigos e documentos* ha optado por este emblema para el comienzo de la descripción de la imagen mayestática del monarca, al tiempo que todo un amplio compendio de virtudes personales -no exento de referencias bíblicas tan habituales y destacadas como David y Salomón- son puestas en relación simbólica con la corona en tanto que adquiere también una dimensión sagrada; y por ende es el atributo regio que recibe una atención más amplia en comparación con todos los que aparecen en el mencionado capítulo.

Se ha señalado como punto de partida para este texto la *ékphrasis*²⁸, de manera que sirviéndose de sus convenciones su anónimo autor recreó la imagen mayestática del soberano en aras a ofrecer el compendio de virtudes que habrá de caracterizar al rey ideal, teniendo además en cuenta la directa dependencia de este pasaje respecto de las virtudes que Gil de Zamora consideraba que debían estar presentes en el príncipe²⁹.

Este texto sanchino ha de ser puesto en relación con las *Partidas* de Alfonso X, aunque su amplia extensión con respecto al código precedente indique un esfuerzo por explicitar de manera más exhaustiva la carga simbólica que se pretende para la corona como emblema regio de gran importancia. Así, la *Segunda Partida* se limitaba a recomendar que en las ocasiones solemnes los reyes “*trajesen coronas de oro, con*

²⁸ Vid. YARZA LUACES, J.: “Notas sobre las relaciones texto-imagen, principalmente en la ilustración del libro hispano medieval”, en *Vº Congrés Espanyol d’Història de l’Art* (Barcelona, 1984), Barcelona, 1986, vol. I, p. 197.

²⁹ NIETO SORIA, J.M.: *Sancho IV, 1284-1295*, Palencia, 1994, pp. 161-162.

pedras muy nobles, y ricamente obradas. Y esto por dos razones: la una por la significancia de claridad de Nuestro Señor Dios, cuyo lugar tienen en tierra. La otra, porque los hombres los conociesen, así como de suso dijimos, para venir a ellos, para servirlos y honrarlos y a pedirles merced cuando les fuese menester”³⁰. Por tanto, el interés específico que guardaba la corona a mediados del siglo XIII obedecería a razones de tipo identificativo en cuanto a la condición regia del que la ciñe, así como por el vínculo directo del rey con Dios que implica.

Si en tiempos de Sancho IV la corona era por tanto un símbolo inequívoco de la dignidad real, auténtica *corona de honrra* de las que *trahen en las cabeças los reyes e los enperadores*³¹ y símbolo además de su condición de vicario de Dios³², bajo el mandato de la dinastía Trastámara este concepto de honorabilidad no parece haber experimentado demasiadas modificaciones³³. Así, y entre otros posibles ejemplos, en las Cortes de Valladolid de 1385 se afirmaba: “...*que Dios nos quiera dar la victoria de nuestros enemigos, porque la Corona de Castilla sea restituida en su honor*”. Quizás sea en la *Crónica de Juan II* donde se constaten más referencias a esta vinculación del concepto de honor con la corona; así, en un momento determinado este monarca recibe la siguiente petición:

“...*suplicamos a Vuestra Señoría quiera con atento ánimo mirar como las cosas pasadas han seydo en gran detrimento de vuestra Corona, é daño universal de vuestros súbditos é naturales*”; con respecto a la controvertida

³⁰ *Partida Segunda* (ed. A. NAVARRO DE ZUVILLAGA), Madrid, 1961, tomo I, p. 68.

³¹ *Castigos e documentos...*, op. cit. (1952), p. 174.

³² GUTIÉRREZ BAÑOS, op. cit. (1997), p. 69.

figura de don Álvaro de Luna, se le recuerda a Juan II: “*Visto e conocido por ellos los hechos é cosas cometidas en vuestro deservicio y en daño de la cosa pública de vuestros Reynos, por el Maestre de Santiago Don Álvaro de Luna, é como ha sydo usurpador de la Corona Real...*”; también el propio monarca llega a afirmar en una ocasión: “*que por ciertas causas y legítimas razones que á ello me movieron, cumplideras á servicio de Dios y mio, y al bien público y pacífico estado y tranquilidad de mis reynos, é á la execución de mi justicia, é no menos á la dignidad de mi corona*”³⁴.

J. M. Nieto Soria distingue dos valoraciones posibles en la corona real, ambas incluso contrapuestas³⁵: por un lado su significación como concepto político y referente de valor iuscéntrico en especial dada la concepción transpersonalizadora del poder regio que introduce entonces³⁶ y, por otro lado, como objeto simbólico de la realeza, por tanto bajo criterios alusivos a la concepción personalizadora del poder real. En cualquier caso, la corona mantuvo durante la monarquía Trastámara el valor significativo que ya detentaba desde las etapas anteriores, con un simbolismo muy concreto y especialmente orientado hacia el componente jurídico-político³⁷ que se pretendía para la figura monárquica y la institución regia en general.

³³ *Cortes de los Antiguos Reinos de Castilla y León*, vol. II, p. 332.

³⁴ “*Crónica de Juan II*”, en *Crónicas de los Reyes de Castilla...*, op. cit. (1953). Respectivamente: año XXXIV, cap. V, p. 560; año XLVI, cap. II, p. 682; año XLVI, cap. III, p. 684 (referencias documentales tomadas de NIETO SORIA, op. cit. (1988), p. 143, nota 171).

³⁵ NIETO SORIA, op. cit. (1993), p. 186.

³⁶ Para profundizar más en esta cuestión puede confr. NIETO SORIA, J. M.: “La transpersonalización del poder regio en la Castilla Bajomedieval”, en *Anuario de Estudios Medievales*, 17, 1987, pp. 559-570.

³⁷ Conf. NIETO SORIA, op. cit. (1993), p. 185.

De ahí que en las alusiones iconográficas que de los Trastámara se han conservado la corona siempre aparezca ciñendo su cabeza como muestra indudable de su condición. Y estas representaciones plásticas serán por tanto independientes del uso más o menos frecuente de dicha corona en las ceremonias y actos diversos de la cotidianidad monárquica. Con una tradición ya venida de tiempos de Alfonso VIII y Sancho IV, Enrique IV retomó en algunas de sus monedas como tipo iconográfico la testa coronada del monarca, lo que demuestra una vez más la importancia que este símbolo detentó a lo largo de la Baja Edad Media. Las coronas que aparecen figuradas en la iconografía regia del período Trastámara están siempre rematadas en flores de lis o en triples hojas, manteniendo una tradición ya venida del siglo XIII, y de probable origen francés³⁸.

Entre todas ellas, quizás sea en la época de Enrique IV cuando la corona adquiera un desarrollo aún mayor en la plástica, debido no tanto a su exaltación como emblema sino más bien a los amaneramientos formales de la corriente dibujística hispano-flamenca; así, en los dibujos a pluma con retratos regios que iluminan sendas ediciones de la *Genealogía de los Reyes de Castilla* (Biblioteca del Palacio Real y Archivo Histórico Nacional de Madrid) las coronas ceñidas por los reyes y por sus esposas llegan a mostrar un elevado remate central, donde en ocasiones no falta incluso la granada (Enrique III de la *Genealogía* de la Biblioteca de Palacio).

La sola presencia de la corona invoca necesariamente el acto mismo de la coronación, y con ello la unción, dado que esta última era la que le confería al monarca

³⁸ Vid. DELGADO VALERO, C.: “La corona como insignia de poder durante la Edad Media”, *Anales de Historia del Arte*, 4 (*Homenaje al profesor doctor don José María de Azcárate y Ristori*), Madrid, 1993-1994, p. 750.

una condición sagrada y por tanto de protección divina de su persona. A lo largo de la Edad Media se produce una gran transformación en el concepto de “sacralidad” regia, de manera que si los reyes hispano-visigodos eran ungidos o consagrados por los obispos y, por ello, considerados como los primeros de los iniciados (convirtiéndose por ello en el “Ángel de Dios” que también gobierna la Iglesia), conforme pase el tiempo la unción no será más que la recepción de un sacramento que sólo implica la simple bendición del cargo que ostenta³⁹. Este paulatino cambio de interpretación vendría dado por el interés mutuo de reyes y eclesiásticos en la defensa de sus respectivos intereses: el rey, al acceder al trono ya por derecho de herencia, desea que la unción sea una mera ceremonia simbólica en favor de su persona, pero sin que le comprometa con aquellos representantes de la Iglesia que por su papel sacralizador consideran que podrían ser imprescindibles para el uso de título y dignidad por parte del soberano⁴⁰; por su parte, los eclesiásticos pretenden acabar con la habitual intromisión del poder y persona monárquicos en los asuntos propios de la Iglesia.

Por ello, ya desde la Plena Edad Media en la monarquía hispana se sustituye la consagración de la cabeza -por ser propia de los hombres de Iglesia- por la del pecho y hombros, dejando así constancia de que el rey ya no es uno de los iniciados⁴¹. Se ungen por tanto ya no como los obispos, sino como príncipes terrenales propiamente dichos, dejando de ser por tanto “vicarios de Cristo” (aun cuando este formulismo se mantenga en la documentación por inercia convencional). Así, cuando en el siglo XV todavía se hable de la sagrada persona del rey, semejante concepción obedece sólo a una retórica

³⁹ BANGO TORVISO, I.G.: “El Rey. *Benedictus qui venit in nomine Domini*”, en *Maravillas de la España Medieval. Tesoro Sagrado y Monarquía* (dir. I.G. Bango Torviso), tomo I (*Estudios y catálogo*), Madrid, 2001, pp. 23-30 (para nota p. 25).

⁴⁰ BANGO TORVISO, op. cit. (2001), p. 26.

que no hace sino delatar el interés político del momento por definir y plantear el autoritarismo regio. El recuerdo del pasado, con una monarquía verdaderamente sagrada y como tal reconocida por la Iglesia, es tan evidente como ya falto de veracidad; en definitiva se trata de una nueva revitalización de la teologización del poder regio⁴², pero donde ya el monarca, por el tipo de unción empleado a fines del Medievo, es un simple mortal que detenta su poder sobre los asuntos terrenales.

El cambio más destacado en cuanto a la laicización de la ceremonia de unción y coronación de los monarcas se producirá cuando los prelados dejen de intervenir en la imposición de la corona y demás insignias reales, significativas todas ellas de la dignidad regia. Así, tras la unción que llevan a cabo los obispos, éstos se retiraban del altar para que los monarcas, con sus propias manos, se coronasen a sí mismos. Así lo había hecho Alfonso XI en las Huelgas Reales de Burgos⁴³, frente a los dos precedentes conocidos en cuanto a este tipo de ceremonias -Alfonso VII como emperador y Sancho IV⁴⁴- que todavía habían requerido de prelados para ser coronados. Con todo, el acto de la coronación no era en absoluto indispensable para la asunción de la condición regia, puesto que la sola proclamación se consideraba del todo era suficiente; de ahí que con la salvedad de los casos precedentes ya mencionados, sólo Enrique II y Juan I fuesen los únicos monarcas Trastámara que optasen por celebrar este ceremonial.

⁴¹ BANGO TORVISO, op. cit. (2001), p. 28.

⁴² NIETO SORIA, J.M.: “La Realeza”, en *Orígenes de la monarquía hispánica: propaganda y legitimación (ca. 1400-1520)* (dir. J.M. Nieto Soria), Madrid, 1999, pp. 25-62 (para nota p. 33).

⁴³ Relata así la ceremonia su crónica: “*E desde que el rrey fue vnido, tornaron al altar el arçobispo e los obispos, e bendixeron las coronas que estauan en el altar, e despues que fueron bendichas, el arçobispo arredrose del altar e fuese a asentar a su façistol, e los obispos eso mesmo cada vno se fue a asentar en su lugar; e desde que el altar fue desembargado dellos, el rrey subió al altar, e tomo la su corona, que era de oro con piedras de muy gran preçio, e pusola en la cabeça e tomo el la otra corona, e puso la a la rreyna, e torno a fincar los ynojos antel altar segund que de antes estaua; e estouieron ay hasta que alçaron el cuerpo de Dios*”.

⁴⁴ Si en el caso de Alfonso VII su coronación respondería a la manifestación de su asunción de la dignidad imperial, el caso de Sancho IV se ha explicado por el deseo del monarca por legitimar un

En el caso de Enrique II, su coronación había tenido lugar en las mismas Huelgas Reales de Burgos ya en 1366, después de derrotar a su hermanastro Pedro I, y por tanto tres años antes de su definitivo acceso al trono castellano. Semejante celebración ha de ser explicada por tanto al amparo de la compleja situación política vivida en Castilla por el enfrentamiento fratricida, lo que llevaría a Enrique II a legitimar propagandísticamente su comprometido acceso a la condición regia. Por lo mismo, Juan I optaría igualmente por refrendar su situación al frente de la Corona castellana a la muerte de su padre, habida cuenta de las dudas acerca de la legitimidad en cuanto a la ocupación del trono por la dinastía Trastámara, y cuando las aspiraciones del duque de Lancaster comienzan a arreciar.

Pero en ambos casos, y tras la pertinente investidura de ambos como caballeros -mediante la imagen articulada del Apóstol Santiago sedente de las Huelgas- como condición previa e inexcusable de la propia coronación, habrían de ser los propios monarcas los que también se coronasen respectivamente a sí mismos, y por tanto sin la intervención de los prelados a la hora de colocar la corona sobre sus respectivas cabezas. No debe olvidarse que en tales ceremonias de coronación, además de aquélla, también entran a formar parte del acto otros emblemas regios como la espada y el cetro: después de ser igualmente bendecidos por el ordo eclesiástico, el monarca los toma con sus propias manos.

En la Castilla de los Trastámara no se llevó a cabo ninguna representación plástica de la ceremonia de coronación de Enrique II o Juan I. Sin embargo,

acceso al trono que se había producido en circunstancias comprometidas (GUTIÉRREZ BAÑOS, op. cit. (1997), p. 70).

tradicionalmente se había venido admitiendo que la coronación que aparece plasmada en una de las miniaturas del denominado *Pontifical Hispalense* correspondía precisamente a Juan I, y que por ello habría sido utilizado este pontifical en dicha ceremonia. En ella el monarca, ya coronado y agarrando la espada con la mano derecha, se presenta arrodillado ante un prelado que, sentado en su cátedra, le entrega el cetro al tiempo que lo bendice, y rodeados ambos por cortesanos diversos. Sin embargo, hay que tener en cuenta que dicha obra fue encargada por don Juan de Guzmán, obispo de Calahorra y de Santo Domingo de la Calzada (su escudo figura en el fol. 6v.), el 10 de mayo de 1390 a un taller aviñonense, tal y como se deduce del tipo de figuración, de la composición, de las orlas y de los fondos minuciosamente ornamentados en esta obra de lujo⁴⁵. Si Juan I falleció siete meses después de encargarse este códice, no pudo por tanto haber sido empleado en su ceremonia de coronación, como se había pensado a tenor de las estrechas relaciones mantenidas por el obispo de Calahorra con los monarcas castellanos y navarros⁴⁶. Pero además, y teniendo en cuenta que en dicha miniatura el soberano se representa en total dependencia y sumisión al prelado, semejante desarrollo ceremonial era ya inconcebible en el ámbito hispano de los Trastámara, y por ello sólo puede entenderse al amparo de unas iluminaciones realizadas en el Aviñón papal y por encargo eclesiástico, donde se quiere reafirmar el poder espiritual frente al temporal.

En el caso de la tabla pictórica central del antiguo retablo mayor de San Benito de Valladolid, encargado por el arzobispo don Sancho de Rojas, podría hacerse una

⁴⁵ Vid. NORDENFALK, K.: "Hatred, Hunting and Love. Three Themes Relatives to some manuscripts of Jean sans Peur", en *Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honor of Millard Meiss*, New York, 1977, tomo I, pp. 330 y ss. (para nota p. 333).

⁴⁶ LAGUNA PAÚL, T.: "Pontifical", en *Maravillas de la España Medieval. Tesoro Sagrado y Monarquía* (dir. I.G. Bango Torviso), tomo I (*Estudios y catálogo*), Madrid, 2001, ficha nº 2, pp. 94-95.

lectura que ante todo debe resaltar el aspecto simbólico de la escena piadosa en la que la Virgen con el Niño están flanqueados por las figuras del propio prelado y de Juan II [LÁMINA 10]. El hecho de que sea el propio Cristo el que coloque la corona sobre la cabeza del monarca -al tiempo que María hace otro tanto al mitrar a don Sancho- implica de nuevo una lectura sagrada del acceso del soberano a la condición regia, es decir, “por la gracia de Dios”, frase ésta que siguió manteniendo una total vigencia en los documentos, monedas y sellos de los Trastámara.



LÁMINA 10:

Tabla central del retablo del
arzobispo don Sancho de Rojas.

Madrid, Museo del Prado.

Finalmente, y como muestra de la importancia que la corona, como emblema más evidente de la condición regia, detentó a lo largo de la Baja Edad Media, cabe asimismo referir los catafalcos erguidos por las ciudades para honrar la memoria del

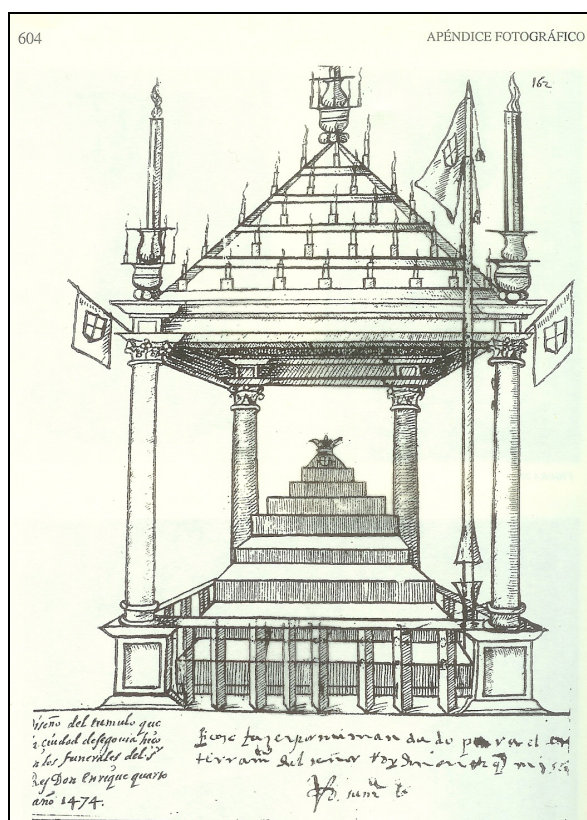
monarca difunto; y es que no conservando descripciones textuales al respecto, sin embargo sí ha llegado hasta nosotros un sencillo dibujo del catafalco levantado por la propia ciudad de Segovia en honor de Enrique IV, en el que una corona se yergue en la protagonista indiscutible del conjunto como metáfora personalizadora de la figura regia fallecida y, en última instancia, como muestra de la concepción de inmortalidad de la soberanía [LÁMINA 11]. No deja de ser hasta cierto paradójico que años atrás, en la “Farsa de Ávila”, lo primero que se arrebató a la efigie de Enrique IV hubiese sido precisamente la corona -en aras a su superioridad como símbolo regio frente a la espada, el cetro o cualquier otro emblema-, lo que además llevaría a cabo el propio arzobispo de Toledo.

LÁMINA 11:

Dibujo del catafalco funerario levantado en 1474 para los funerales de Enrique IV por la ciudad de Segovia.

Ministerio de Educación y Cultura, Servicio Nacional de Microfilm. *Aparato para la Historia de Segovia*, Diego de Colmenares (1643).

[Imagen tomada del libro *Orígenes de la monarquía hispánica...* Madrid, 1999, figura 31, p. 604].



III.2.- LA ESPADA.

La espada constituye uno de los atributos más importantes que acompaña a la imagen del rey durante la Edad Media, pues constituye la referencia simbólica que hace alusión a su función de defensa y protección de los débiles. De este modo, el súbdito ve en el monarca a su cuidador y garante asimismo de su persona, y por tanto como potencial ejercitante de la misión divina que su misma elección acarrearba consigo a su llegada al trono. En los ámbitos hispanos en general y castellanos en particular, la espada ofrecía dos consideraciones posibles: por una parte símbolo de la lucha contra el infiel, y por la otra, símbolo de la justicia⁴⁷.

Una vez que la espada fue escogida por los monarcas hispanos de la Plena Edad Media como símbolo de soberanía por su estrecha vinculación con la Reconquista y, como tal, legitimada⁴⁸, la corona fue perdiendo protagonismo. De ahí que las ceremonias de coronación recibiesen cada vez una menor atención, al tiempo que iba adquiriendo una mayor importancia el acto de la investidura de armas: además de concedérsele una mayor solemnidad, el ceremonial de esta investidura llegó a ser modificado con el propósito de reflejar convenientemente el contenido simbólico que deseaba atribuirse a la espada⁴⁹.

Ya Sancho IV había concedido una gran importancia a la espada, dado su especial simbolismo, llegando a sacar en procesión la espada de Fernando III el día de San Clemente de 1292 -según fuentes documentales ya tardías- por considerarla un

⁴⁷ Vid. GUTIÉRREZ BAÑOS, op. cit. (1997), pp. 68-69.

⁴⁸ Vid. PALACIOS MARTÍN, op. cit. (1976).

talismán capaz de propiciar la victoria; y dentro de esta misma tendencia también hay que tener en cuenta que tanto él mismo como sus inmediatos predecesores Alfonso X y Fernando III llegaron a ser enterrados con sus espadas, lo que pone de manifiesto su interés por tal símbolo⁵⁰. En todo caso, no debe olvidarse que Sancho IV fue un monarca durante cuyo reinado los diferentes símbolos de la realeza de carácter mayestático cobraron un gran auge⁵¹.

Precisamente por la repercusión posterior que los *Castigos e documentos del rey don Sancho* alcanzaron, cabe destacar la especial significación que se le da en este texto jurídico a la espada en cuanto a sus especiales vínculos regios. Así, en la descripción que en el capítulo XI del mencionado código se hace de la imagen de poder del monarca, se señala:

“[el rey] *en la su mano derecha tiene aquel rey vna espada, por la qual se demuestra la justiçia en que deue mantener su regno, que asi commo la espada taja de amas partes, asi la justiçia deue tajar igualmente a vnos e a otros sin toda banderia e sin toda mala cobdiçia. Ca el poder del rey todo es en tres cosas. Lo primero en la su palabra; lo segundo, en la su pennola con que escriue las sus cartas de lo que ha de mandar. La terçera en la su espada con que apremia a los sus enemigos e con que faze justiçia en lo suyos, ca la espada taja por premia e por justiçias las cabeças de los que mal fazen; e la pennola sinon escriue como deue, el rey deuele cortar a ella la cabeça.*

⁴⁹ PALACIOS MARTÍN, op. cit. (1976), p. 276 y ss.; PALACIOS MARTÍN, B.: “Investidura de armas de los reyes españoles en los siglos XII y XIII”, *Gladius*, tomo especial (*Actas del Primer Simposio Nacional sobre «Las armas en la historia»*), Jaraiz de la Vera, 1988, pp. 153-192.

⁵⁰ GUTIÉRREZ BAÑOS, op. cit. (1997), p. 68.

*Commo quier que el poder de la espada grande sea, mayor es el poder que la mete so sí*⁵².

Por su parte, en el capítulo XVII de la misma composición codificada, y tras introducir la comparación entre cetro regio-báculo episcopal y el papel respectivo de ambos emblemas como representación del poder temporal y del espiritual, el autor aprovecha entonces para introducir la teoría de las dos espadas y su apoyo mutuo: “*bien se deue aguzar e ayudar la vna con la otra, ca lo que la una non puede conplir, cunplelo la otra. Bien asi commo quando el cuchillo que esta boto e se aguza con el otro que esta agudo por que taje mejor. El cuchillo espiritual deue obrar de su ofiçio en tanto en quanto pudiese obrar dello. E desque el su poder fallesciende deue llamar al cuchillo tenporal que le ayude, e asi se cunple todo mejor*”⁵³. De nuevo es preciso insistir que la existencia de copias manuscritas de esta obra en época de los Trastámara -incluso con una edición miniada- parece no dejar duda alguna acerca de la vigencia de estos textos en este período final de la Edad Media. Asimismo, las propias *Partidas* alfonsíes ya contemplaban una imagen muy similar a ésta.

Siguiendo las consideraciones de J. M. Nieto Soria, la función defensiva de la espada muestra sin embargo tres plasmaciones diferentes, aunque asociadas: La Espada de la Justicia Real en relación con la “*Iustitia Regis*”, la Espada del “*Propugnator Ecclesiae*” como símbolo de protección de la Iglesia y de los súbditos ante las fuerzas del mal y, finalmente, la Espada de la Paz en relación con la capacidad de castigo que el

⁵¹ GUTIÉRREZ BAÑOS, op. cit. (1997), p. 67.

⁵² *Castigos e documentos...*, op. cit. (1952), p. 83.

⁵³ *Castigos e documentos...*, op. cit. (1952), p. 105. Sobre el papel doble de la espada, vid. KANTOROWICZ, E.: *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval*, Madrid, 1985.

rey podrá imponer a los malhechores dado su desempeño de la función justiciera⁵⁴. Se plantea entonces la espada como compendio de dos de las principales imágenes religiosas del poder real, es decir, la del rey en cuanto a su preocupación por la mayor exaltación del cristianismo (básicamente a través de la lucha contra el infiel) y la imagen del rey que se ocupa del mantenimiento de la justicia, prolongación ésta de la justicia divina⁵⁵. Por tanto, el simbolismo de la espada trasciende con mucho el carácter meramente guerrero para asumir condicionantes de la teoría política y religiosa.



LÁMINA 12:

Detalle de la espada de la imagen yacente del sepulcro de Enrique II.
Capilla de Reyes Nuevos de la catedral de Toledo.

Esa triple plasmación con respecto a la espada no se detecta únicamente en la Baja Edad Media, sino que su conformación ideológica ya vendría derivado de la paulatina evolución que experimentó la teoría político-cristiana desde la Alta Edad Media, y desde donde se quería insistir en definitiva en la carga divina que conllevaba el poder regio y las funciones asociadas al monarca. Durante el período Trastámara, esta triple concepción de la espada habría de mantenerse y aún delimitar todavía mejor sus rasgos específicos, de ahí su constante aparición en las imágenes iconográficas de los

⁵⁴ NIETO SORIA, op. cit. (1993), p. 188.

diferentes monarcas de este período. No en vano, en las ceremonias vinculadas con la dinastía que aquí nos ocupa la espada habrá de mantener un constante protagonismo simbólico, consideración ésta que además será refrendada por numerosos autores coetáneos que dan cuenta del valor ceremonial que conlleva el uso de las espadas reales⁵⁶.

Aunque en ocasiones la espada pueda aparecer en su vaina, lo habitual es que ésta se mostrase desnuda en las diferentes ceremonias regias o celebraciones que cuentan con la presencia del monarca, aludiendo entonces con ella a la consabida función justiciera del monarca a la que ya hemos hecho referencia con anterioridad. Y es que se impone como necesario el recalcar la gran repercusión que a los ojos de los súbditos tenía la capacidad de castigo de los delincuentes, máxime cuando era el propio monarca el depositario último de la justicia divina y por tanto el juez supremo del reino. De este modo, el rey no sólo juzga, sino que además es el encargado de administrar la propia justicia.

Al retomar las celebraciones vinculadas con la realeza, es preciso señalar que el uso de la espada desnuda en los ceremoniales de juramento se pone en relación con el papel de rey-juez con el que se reviste en ocasiones la figura regia, de modo que sea la propia idea de Justicia la que adquiera una consideración primordial cuando, quien jure ante el monarca, lo haga poniendo su mano en contacto con la cruz de la propia espada regia⁵⁷.

⁵⁵ NIETO SORIA, J.M.: “Imágenes religiosas del rey y del poder real en la Castilla del siglo XIII”, *La España Medieval*, V (Homenaje al Prof. D. Ánel Ferrari Núñez), II, Madrid, 1986, pp. 709-729 (para nota pp. 717-721).

⁵⁶ NIETO SORIA, op. cit. (1993), p. 188.

⁵⁷ Confr. NIETO SORIA, op. cit. (1993), p. 188.

La importancia atribuida a la función justiciera del monarca, y con ello la repercusión que habría de trascender a su elemento simbólico por antonomasia, esto es, la espada, traería como consecuencia la utilización habitual de la misma como elemento alusivo al propio poder regio y, por tanto, su empleo en aquellas ceremonias en las que dicha función de justicia no era la primordial; sería en éstas igualmente habitual, en tanto en cuanto podría cumplir una representatividad de tipo ya propagandístico de tal poder regio, llevándose a cabo una cuidada exhibición pública de la espada real que sobre todo adquiriría una destacada relevancia en las entradas reales⁵⁸. Esta nueva valoración de la espada en cuanto a una extensión de su valor simbólico llevaría consigo la incorporación de diferentes rituales con los que se pretendía recalcar el protagonismo de dicho atributo, de tal modo que en las nombradas entradas reales un caballero que antecedia al monarca llevaría la espada regia en alto agarrando con la mano derecha la punta para que los súbditos pudiesen contemplar perfectamente la cruz y el pomo⁵⁹.

Pero en función de las consideraciones que hasta el momento se han puesto de manifiesto, podría asimismo introducir una nueva valoración sacralizadora con respecto a la espada, tal y como parece desprenderse de esas cuestiones puntuales en las que se presenta valorando más la cruz que la punta; es entonces cuando habría que incidir nuevamente en el componente divino que rodea al poder regio, y que en el caso concreto de la espada su misma forma contribuiría a poner de manifiesto y a insistir nuevamente, y de manera redundante, en la sacralización con la que se pretende investir

⁵⁸ NIETO SORIA, op. cit. (1993), p. 189.

⁵⁹ NIETO SORIA, op. cit. (1993), p. 188. Este mismo autor se hace eco del cronista Alfonso de Palencia a la hora de designar con la denominación de “usanza española” a este tipo de manera de agarrar la espada en dicho ceremonial regio.

a la función justiciera del monarca y por extensión al propio poder regio. Y es que la espada es también la garantía última y pragmática del mantenimiento de la preeminencia social y política del rey, fuera ya de toda consideración teórica.

Conforme a los presupuestos anteriores, la espada real también guarda relación estrecha y con el poder regio como símbolo del mismo en las ceremonias de investidura caballeresca llevadas a cabo por el monarca; en estas ocasiones las espadas empleadas son las seleccionadas específicamente para tal fin⁶⁰, realzando con ello la importancia concedida a tales actos de ennoblecimiento y vasallaje.

Algunas espadas habrían de adquirir una auténtica devoción pública en función ya no tanto de su valor como símbolo del poder regio, sino específicamente como posesión de un determinado monarca especialmente admirado o usada en un hecho de gran trascendencia histórica. De este modo, de nuevo la espada de Fernando III habría de ser salvaguarda de la memoria de su poseedor, por cuanto los reyes Trastámara decidieron otorgar su custodia al cabildo de la catedral de Sevilla, con la consiguiente exhibición pública rodeada de todo un ceremonial religioso⁶¹; de nuevo la simbología del poder regio se envuelve con un halo sacralizador que lleva a considerar objeto de devoción ciertos atributos de un monarca concreto.

Ciertas espadas llegaron a gozar de una importante consideración por parte de la monarquía, y su transmisión sucesiva dentro del linaje sería una realidad bastante frecuente; de hecho, en los progresivos inventarios del tesoro real se observa dicha

⁶⁰ NIETO SORIA, op. cit. (1993), p. 189.

⁶¹ NIETO SORIA, op. cit. (1993), p. 189.

detentación por parte de los sucesivos monarcas de ciertas piezas, al igual que ocurría con las coronas. Por tanto, se asiste a una voluntad de conservación y transmisión que también a menudo es explicitada en certificados regio de últimas voluntades u otros documentos⁶².

En la iconografía hispana comenzó a ser habitual la representación de la espada sólo a partir de mediados del siglo XIII⁶³, aunque su uso se fue consolidando rápidamente en sustitución del cetro. En el ámbito de la dinastía Trastámara, después de la corona la espada es el emblema regio más representado en la iconografía regia del momento. De este modo parece demostrado el interés de los monarcas hispanos por hacer prevalecer su simbología frente a las de otros *regalia* como el cetro o el *globus*, de ahí que aparezca siempre en su mano derecha. Casi siempre las espadas representadas son sencillas, al igual que las vainas en caso de que éstas aparezcan (como en la escultura funeraria). Se prefiere el arriaz recto, quizás para resaltar la forma cruciforme que entonces detenta la empuñadura en su conjunto, con las consabidas referencias sacras. Sobre todo en las imágenes que buscan plasmar la idea del rey-juez se optará por disponer al monarca con la espada en alto, incidiendo en dicha condición.

Como salvaguarda de la justicia y poder que debe detentar el monarca, el abandono de la espada implica de inmediato la consideración de pérdida de tales prerrogativas, despojando de las mismas al soberano. Así se apreciará en uno de los dibujos a pluma de la edición iluminada en 1456 de la *Genealogía de los Reyes de Alonso de Cartagena* [LÁMINA 13], perteneciente a los fondos del Archivo Histórico

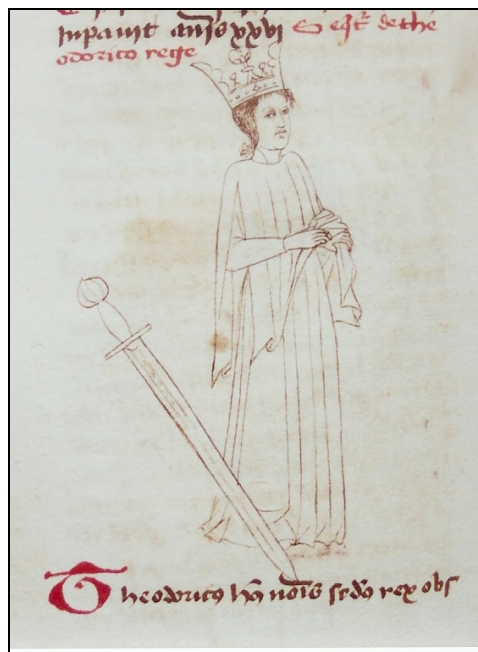
⁶² Confr. NIETO SORIA, op. cit. (1993), p. 190.

Nacional de Madrid, donde se ha buscado incidir en la huida del tirano Giselarico al norte de África como fugitivo, sin presentar batalla a las tropas de Theodorico.

LÁMINA 13:

Retrato a pluma de Giselarico.

Genealogía de los reyes de Alonso de Cartagena (Madrid, Archivo Histórico Nacional, Códice 983).



Al mismo tiempo, y teniendo en cuenta que en el caso de las reinas no se contempla adecuada la inclusión de la espada en su retratística, ésta será entonces sustituida a menudo por el cetro -como acontece con la sigilografía-, si bien la espada también es vinculada con la soberanía femenina en tanto es siempre garante de la autoridad real y de su capacidad de juzgar con independencia del género⁶⁴.

⁶³ BAYARD, J.P.: *Sacres et coronnements royaux*, París, 1984; NIETO SORIA, op. cit. (1993); GALVÁN FREILE, op. cit. (1999), p. 72.

⁶⁴ Así se pone de manifiesto en la *Crónica de Enrique IV* escrita por Alfonso de Palencia: “Como símbolo del poder de la reina, a quien los grandes rodeaban a pie llevando el palio y la cola del vestido, iba delante un solo caballero, Gutierre de Cárdenas, que sostenía en la diestra una espada desnuda cogida por la punta, la empuñadura en alto, a la usanza española, para que, vista por todos, hasta los más

III.3.- EL CETRO.

Este atributo ha de ponerse en relación con la dignidad real, por cuanto es su símbolo más preclaro. Pero además, el cetro tiene una consideración específica que trasciende a la propia figura regia que lo detenta: referente de Justicia⁶⁵; no puede olvidarse que el monarca ejerce, entre otras funciones básicas, la de juez, aunque con la premisa específica de estar directamente inspirado por Dios: la concepción ideológico-política al respecto sostiene que es la Divinidad quien le entrega el cetro de justicia al monarca, y éste por tanto se verá abocado a seguir el modelo divino en todo momento al administrar dicha prerrogativa asociada a su poder. Pero es sobre todo el cetro con el remate en flor de lis el que adquiere un especial simbolismo cristológico de unos monarcas que buscan representarse a *imago* del Señor⁶⁶.

En el texto de los *Castigos e documentos del rey don Sancho* el cetro detenta un notable protagonismo, no tanto en el ya mencionado capítulo XI como sobre todo en el XVIII. De hecho, en la descripción de la imagen mayestática del soberano que presenta el primero se limita el anónimo autor a afirmar que “*ante este rey estaua un seruiete el finojo fincado de la parte diestra e tenia en su mano el ceptro del rey, el*

distantes, supieran que se aproximaba la que podría castigar los culpados con autoridad Real” (Palencia, Alfonso de: *Crónica de Enrique IV*, década II, libro X, cap. X, p. 155).

⁶⁵ Tal concepción no habría de variar desde la Alta Edad Media, de modo que las imágenes en las que aparezca insistirán en esta noción de justicia. A modo de ejemplo, véase la miniatura con la imagen de Fernando II que aparece en el *Tumbo de Toxosoutos*, en la que el monarca porta un cetro como símbolo de su capacidad justiciera (Confr. NÚÑEZ RODRÍGUEZ, op. cit. (1999), p. 84).

⁶⁶ DELGADO VALERO, C.: “El cetro como insignia de poder durante la Edad Media”, *Actas del X Congreso del C.E.H.A. Los clásicos en el arte español (Comunicaciones)*, Madrid, 1994, pp. 45-52 (para nota p. 47).

qual ceptro es llamado para castigar e apremiar los malos”⁶⁷. Ya en el capítulo XVII, y de manera más exhaustiva y simbólica, llega a compararse el cetro de los reyes con el báculo de los obispos -retrotrayéndose para ello a Moisés y a Aarón- con el propósito de justificar que ambos representan, respectivamente, el poder temporal y el espiritual⁶⁸:

“Moysen e Aaron fueron amos a dos hermanos e amos ouieron dos piertegas, e la de Moysem era derecha, ca ferio con ella en la piedra e salio agua biua de que beuieron los fijos de Isrrahel; e ferio con ella en la mar bermeja e abrieronse en ella doze carreras por o pasaron las doze tribus de Ysrrahel. E a semejança de la verga que era derecha e para ferir e conplir los mandamientos que Dios le mandaua son los ceptros que los reyes e enperadores tienen en las manos derechas quando estan coronados, ca Moysem era braço seglar e cabdillo de los fijos de Ysrrahel por mandado de Dios. La verga de Aaron era corua, e a semejança de aquella verga son los baclos de los perlados coruos. Otrosi por que demuestren por ellos en commo deuen seer primeramente inclinados a Dios, cuyo logar tienen, desi a los pueblos, que son pastores que han a gouernar, e los pueblos hanse inclinar otrosi a ellos e a la su bendición, partiendose de soberuias e de orgullos malos deste mundo e de cobdiçias e de auariçias, ca ellos son a semejança del pastor que guarda las ouejas. Aaron fue el primero saçerdote que los fijos de Isrrael ouieron. E por estos dos hermanos se entienden los dos braços seglar e

⁶⁷ *Castigos e documentos...* op. cit. (1952), p. 84.

⁶⁸ GUTIÉRREZ BAÑOS, op. cit. (1997), p. 81.

*espiritual, ca por Moysen se entiende el braço seglar, e por Aaron el braço espiritual*⁶⁹.

Como ocurría en el caso de la corona, este atributo mostrará igualmente una escasa atención por parte de las crónicas y demás escritos de la época de los Trastámara; no obstante, su representatividad simbólica trascendería la mera alusión jurídica para convertirse en otro de los símbolos destacados y cuasi exclusivos del poder real y de la figura monárquica, aunque sin obviar la fundamentación legal del reino⁷⁰ que su aparición semeja introducir de inmediato en el ámbito ideológico-político que se recrea en torno a la institución.

Dada esa trascendencia jurídica que conlleva el cetro, éste también habría de ser utilizado como símbolo específico de referencia a los derechos sucesorios del futuro monarca⁷¹, pues era éste el atributo que se entregaba al príncipe heredero -como en la ceremonia en la que se tomó juramento al futuro Enrique IV en 1425⁷²- en muestra del reconocimiento a su futura ocupación del trono. Se introduce así un nuevo componente político en relación a los derechos sucesorios y con ello a la legitimación de cada uno de los representantes sucesivos de la institución regia, por tanto haciendo de este modo hincapié en la continuidad dinástica que se pretendía y “de facto” era admitida por los

⁶⁹ *Castigos e documentos...*, op. cit. (1952), pp. 104-105.

⁷⁰ Conf. NIETO SORIA, op. cit. (1993), p. 187.

⁷¹ Conf. NIETO SORIA, op. cit. (1993), p. 187.

⁷² “E mandó el Rey que todas las cibdades embiasen nuevos poderes para jurar al Príncipe Don Enrique, é asi se hizo... el Rey mandó que se hiciese el juramento en el mes de Abril, para lo qual mandó muy ricamente adereszar una gran sala, que es refitorio del Monesterio de San Pablo de Valladolid, é allí mandó hacer su asentamiento real... é dende á poco el Rey vino con el Infante Don Juan, y el Condestable Don Alvaro de Luna, é muchos Perlados é Caballeros; é traia delante del Rey el espada Garcíalvarez, Señor de Oropesa, que era su oficio; y el Adelantado de Castilla Diego Gomez de

súbditos. Incluso en el *Regimiento de Príncipes* de Gómez Manrique, éste se dirigiría al rey para ponerlo sobre aviso: “*El çetro dela justicia / que vos es encomendado / non lo torneys en cayado / por amor ni por cobdicia*”⁷³.

En estas fases finales de la Edad Media castellana no parece haber sufrido alteración alguna la consideración del origen divino de la función judicial que ha de ejercer el rey (rey-juez). Así, y partiendo de la premisa teórica según la cual es el propio Dios quien entrega al monarca el cetro de la justicia, viéndose éste por ello obligado a ejecutar dicha justicia de acuerdo con el modelo divino⁷⁴, Juan de Mena se hace eco de tal concepción político-religiosa en su *Laberinto de Fortuna* a la hora de considerar el cetro: “*Justicia es un çeptro que el cielo crió, / que el grand universo nos faze seguro, / ábito rico del ánimo puro, / introducido por público pro*”⁷⁵.



LÁMINA 14:

Retrato a pluma del rey Liuva portando un cetro.

Genealogía de los reyes de Alonso de Cartagena (Madrid, Archivo Histórico Nacional, Códice 983).

Sandoval traia un cetro de oro; el qual tomó é lo puso en la mano de Don Enrique, su hijo, é gele dió como á Príncipe de Asturias heredero de sus Reynos” (*Crónica de Juan II*, cap. II, p. 429).

⁷³ *Cancionero castellano del siglo XV* (ed. R. Foulché-Delbosc), N.B.A.E., tomo II, p. 117.

⁷⁴ NIETO SORIA, op. cit. (1988), p. 226.

⁷⁵ MENA, Juan de: *Laberinto de Fortuna* (ed. John G. Cummins), Madrid, 1979, estrofa 231.

Las representaciones iconográficas regias de la época Trastámara no prestan demasiado interés por incluir el cetro. De hecho, sólo en el caso de las miniaturas del *Libro de los castigos e documentos del rey don Sancho* que se ejecutan hacia 1420-30 aparece varias veces representado en las mismas, si bien parece justificarse a tenor de los propios textos sanchinos a los que acompaña. Reaparecerá esporádicamente con Enrique IV como emblema portado por algunos de los monarcas retratados en los dibujos de las dos ediciones iluminadas de la *Genealogía de los reyes de Castilla* [LÁMINA 14], así como en varias de las miniaturas del *Libro del caballero Zifar* de la Biblioteca Nacional de Francia. A menudo será alargado, rematando en el tradicional abultamiento esférico o bien en la flor de lis, conforme a los modelos anteriores de los siglos XIII y XIV⁷⁶. Sancho IV y Alfonso XI emplearían habitualmente este símbolo en sus sellos, pero con los Trastámara se observa relegado frente al ímpetu de la espada. Al no ser adecuada la espada como símbolo de la soberanía femenina, en las escasas representaciones de este tipo -y con exclusividad en la sigilografía- va a ser el cetro el elemento simbólico que junto con la corona identifique a la reina.

III.4.- EL *GLOBUS* O POMO.

Por lo que se refiere al *globus* o pomo, J. M. Nieto Soria sostiene que tal atributo no aparece reflejado en las fuentes escritas del momento, a diferencia de lo que ocurre sin embargo en las imágenes iconográficas, donde con una cierta frecuencia los reyes Trastámara son representados con el *Globus* en la mano en determinadas

⁷⁶ Conforme a la sigilografía, los monarcas franceses utilizaron cetros rematados en flor de lis (MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ, J.: “La primera escultura funeraria gótica en Sevilla: la capilla

ceremonias. Si se lleva a cabo una tradicional revisión de la carga simbólica del *Globus*, éste ha de ponerse en relación directa con el componente religioso con el que habitualmente se quiere dotar a la ideología política que se recrea en torno a la figura regia y a su poder, además del tradicional hincapié que con frecuencia se quiere hacer en la idea de justicia.

Conforme al hacer referencia a la espada era preciso tener en cuenta una triple plasmación en la misma, también el caso del *Globus* no existirá una única lectura simbólica de su presencia, sino que podrá hablarse de una dualidad determinada por su forma: cuando el pomo aparece solo se convertirá simplemente en una referencia más a la función desempeñada por el monarca en su calidad de rey-juez, esto es, como mantenedor de la justicia en su reino y entre sus súbditos; cuando el *Globus* aparezca rematado por una cruz este concepto pasará a extenderse decididamente hacia un ámbito teórico-religioso, ya que dicho atributo habrá entonces de ser considerado como símbolo del monarca como rey cristianísimo, sin pasar además por alto su habitual consideración como vicario elegido y protegido por Dios para guiar adecuadamente al reino⁷⁷.

Ya entre las miniaturas de Toxosoutos aparece una que representa a Fernando II con la esfera de pastor supremo⁷⁸, lo que introduce junto a la dimensión de justicia un componente de guía espiritual que podría ponerse en relación con el acatamiento del poder regio. Sin embargo, Schramm considera que, pese a algunos testimonios

real y el sepulcro de Guzmán el Bueno (1248-1320)", *A.E.A.* LXVIII, 1995, pp. 111-129 (para nota p. 122)).

⁷⁷ Confr. NIETO SORIA, op. cit. (1993), p. 190.

circunstanciales e inconexos, los reyes de Castilla -al igual que los monarcas franceses- nunca emplearon el pomo⁷⁹. Tal afirmación es rebatida por Gutiérrez Baños al referirse al caso de Alfonso X y Sancho IV, puesto que el primero ya incluye el *globus* tanto en su sello áureo como en la estatua sedente que lo representaba en la capilla real de la catedral de Sevilla, por su parte don Sancho ya lo incorpora de manera habitual a las representaciones mayestáticas de su sigilografía, además de la miniatura que acompaña al privilegio rodado de 1285 por el que dispone ser enterrado en la catedral de Toledo⁸⁰.

Precisamente en el capítulo XI de los *Castigos e documentos* se describe al monarca mayestático agarrando el *globus* con su mano izquierda: “*En la su mano siniestra tenie vna mançana redonda toda de oro, e ençima de la maçana, vna cruz de oro. E la maçana es a semejança del regno que deue tener el rey en su mano e apoderarse del. E la cruz que esta en çima de la maçana es a semejança de la santa vera cruz en que nos saluo Jesu Cristo, por la qual creençia deue el rey crescer e mantener a si e a los de su regno*”⁸¹. Por tanto, y aun cuando evoque principios cristianos para justificar la tradicional presencia de la cruz sobre el *globus*, lo cierto es que el autor del texto plantea ante todo unas consideraciones de carácter temporal.

Ahora bien, retomando y ratificando la consideración de J. M. Nieto Soria en cuanto a la falta de reflejo textual de este atributo en las fuentes documentales de la época, se hará necesario introducir un conato de duda en cuanto al valor simbólico

⁷⁸ NÚÑEZ RODRÍGUEZ, op. cit. (1999), p. 34. Según este mismo autor, en el caso concreto de esta miniatura de Toxosoutos la esfera de soberanía se convierte en emblema de superioridad en lo terrenal (IBIDEM, p. 85).

⁷⁹ SCHRAMM, op. cit. (1960), pp. 126-128.

⁸⁰ GUTIÉRREZ BAÑOS, op. cit. (1997), p. 83.

⁸¹ *Castigos e documentos...*, op. cit (1952), p. 84.

trascendental que siempre se ha querido ver en su aparición en las diferentes imágenes iconográficas, de manera que su inclusión en las mismas podría entonces venir derivado del mantenimiento de una tradición venida de etapas anteriores -en las que alcanzó además un importante arraigo, como en el siglo XIII- y por tanto dejando un tanto de lado el componente simbólico que con anterioridad había detentado.



LÁMINA 15:

Retrato miniado de Juan II en la inicial de una carta de privilegio del rey a doña Brianda, hija de don Juan Hurtado de Mendoza, en 1447 (época de Enrique IV).

(Madrid, Biblioteca de Francisco Zabálburu, M 11-163).

En las representaciones iconográficas de la condición regia en la castilla de los Trastámara el pomo no tiene una excesiva relevancia. En los sellos mayestáticos de Enrique II y Juan I se incluye en su mano izquierda, mientras con la derecha agarran la habitual espada; en estos casos habría quizás que considerar un cierto interés por parte de los primeros monarcas de la dinastía Trastámara por ser reconocidos unánimemente como continuadores legítimos de la Casa Real de Castilla y León. Asimismo, Enrique IV retomará este emblema en algunas de sus acuñaciones monetarias áureas, de nuevo para conformar un tipo iconográfico de carácter mayestático. No obstante, ya a fines del reinado de Juan II el *globus* había sido recuperado discretamente para complementar el retrato miniado del rey que antecede a una carta de privilegio, lo que resulta llamativo

teniendo en cuenta que hacia 1420-30 no llega a ser incluido en las miniaturas que iluminaron la edición de los *Castigos e documentos*, pese a su mención explícita por parte del texto.

Finalmente es preciso señalar que, quizás como reafirmación del poder temporal de los monarcas frente a cualquier tipo de injerencia del ordo eclesiástico, a menudo la cruz desaparece de la parte superior del pomo, lo que se constata sobre todo en el siglo XV. De este modo el *globus* referenciaría exclusivamente al rey-juez que mantiene en justicia a su reino, frente al caso contrario, donde la inclusión de la cruz ya implicaría simbólicamente la imagen del rey cristianísimo y vicario de Dios, como trasposición de una lectura de origen religioso al ámbito político⁸².

III.5.- LA LANZA.

Si se consideran los precedentes temporales en los que aparece la lanza como atributo regio, ésta deberá ponerse en relación con la función del monarca relativa a la vigilancia de la ley divina, entablado por ello una lucha constante contra las fuerzas del mal, esto es, contra la Bestia; de ahí la iconografía que muestra al rey con una lanza y habitualmente acorazado en señal de preparación para la trascendental batalla que ha de entablar⁸³.

⁸² NIETO SORIA, op. cit. (1993), p. 190.

⁸³ Confr. NÚÑEZ RODRÍGUEZ, op. cit. (1999), p. 16.

LÁMINA 16:

Retrato ecuestre de Enrique IV con lanza.

Dibujo a pluma de la *Genealogía de los reyes* (Biblioteca del Palacio Real de Madrid, Ms. II-3.009).



En función de las consideraciones previas pueden examinarse las miniaturas del Tumbo A de la Catedral de Santiago que reflejan la imagen de los reyes Fernando II y Alfonso IX: en ambos casos se representan con las insignias alusivas al poder militar, esto es, la lanza y el escudo, lo que delataría una consideración específica del poder regio como derivado de un derecho de conquista⁸⁴; años más tarde, y tomando éstos como modelo, se añadiría una similar representación de Alfonso X. Si la lanza se pone en relación directa con otros atributos tan destacados en la imagen regia como el cetro, la corona y la espada, el monarca se verá entonces vestido como primer soldado encargado de defender la soberanía temporal y la integridad de sus territorios⁸⁵.

Con posterioridad, la lanza pierde interés en la iconografía regia castellana, de manera que en las representaciones ecuestres de los sellos, monedas o miniaturas es la

⁸⁴ Confr. NÚÑEZ RODRÍGUEZ, op. cit. (1999), pp. 118-19.

espada el emblema característico. La única excepción vendrá dada por la representación un tanto pintoresca de Enrique IV en las dos ediciones iluminadas de la *Genealogía de los Reyes* [LÁMINA 16], donde este monarca aparece representado en ambas montando a caballo y portando una lanza; si en el códice de la Biblioteca de Palacio la imagen destaca por su carácter relajado y festivo al verse complementada por una festiva corona, en el del Archivo Histórico Nacional ya se ha optado por una representación de tipo militar, con el caballo a galope sobre el que Enrique IV empuña la lanza en alto dispuesto a atacar.

III.6.- EL TRONO.

El trono o “silla real” constituye un atributo especial en ciertas ceremonias regias, haciendo acto de presencia en aquellos actos de cierta trascendencia institucional que tuvieran además lugar en un interior: reuniones de las Cortes, actos de Juramento, audiencias del rey, recepción de caballeros..., y cuya función apriorística era la de servir de asiento para el monarca. Su disposición habitual sobre un pequeño estrado y su mayor complejidad formal frente a otro tipo de asientos dotaba al trono de la preeminencia buscada para la ubicación del monarca por encima del resto de asistentes a la ceremonia. De este modo, el trono habría de mantener su función habitual en cuanto a alusión simbólica de la soberanía real⁸⁶.

⁸⁵ NÚÑEZ RODRÍGUEZ, op. cit. (1999), p. 19.

⁸⁶ NIETO SORIA, op. cit. (1993), p. 191.

Asimismo, el trono como elemento mayestático habrá de estar potenciado por la propia terminología que ya en la época habría de extenderse y servir para denominar también al propio monarca como a la realeza⁸⁷. De este modo su tradicional concepción material habría de verse ampliada a una consideración simbólica que a todas luces muestra el papel destacado que se le concede a este atributo mueble, y que si bien su uso se remonta a épocas antiguas bien es cierto que quizás podría también equipararse en cierto modo con las sillas obispaes o incluso cátedra papal, entrando así en estrecha relación con el mundo eclesiástico.

De cualquier modo, lo cierto es que las representaciones iconográficas de los monarcas a lo largo de toda la Edad Media incluirán con enorme frecuencia la presencia del trono, sobre todo en aquellas imágenes en las que su finalidad propagandística de la idea de poder real y majestad así lo aconsejan, de modo que se haga asimismo hincapié en la idea de espacio áulico como envoltura de la propia figura regia.

Las formas del trono varían mucho de unas representaciones a otras, muestra de su plasmación iconográfica irreal; enlazando de nuevo con la concepción religiosa que con frecuencia se inmiscuye en la teoría política recreada en torno al poder real no se deberá pasar por alto la probable utilización consciente de las imágenes entronizadas de Cristo o la Virgen como inspiración adecuada a la que poder remitir las representaciones del rey en majestad, estableciendo con ello unas vinculaciones implícitas que de nuevo se amparan en la idea del monarca como figura vinculada directamente con Dios. Además, se podrían incluso considerar aspectos que no por la ausencia de una ratificación textual deban prescindir sin embargo de una cierta

⁸⁷ NIETO SORIA, op. cit. (1993), p. 191.

atención, caso de la idea de refuerzo sacralizador de la figura del rey en el trono: al igual que el Papa goza de infalibilidad al sentarse en la Cátedra de San Pedro, semejante prerrogativa pudiera venir asociada al rey cuando se sienta en su trono, al considerar a este objeto imbuido de una verdadera protección supraterrrenal.

En los *Castigos e documentos del rey don Sancho* se tiene en cuenta el trono y se alude a su contenido simbólico: “*La silla en que el rey estaua asentado era cubierta de oro e de plata con muchas piedras preciosas, por la qual silla se demuestran los reyes e los poderes que el rey ha so si. El escabello sobre que el rey tiene los pies era muy rico a lauor de la silla. Este es a semejança de los enemigos que deue meter so sus pies, segund que dixo Dios al rey Dauid: «Porne a enemigos tuyos so el escabello de tus pies»*”⁸⁸. Sin embargo, en la teoría política de trasfondo simbólico el trono no fue especialmente referenciado por los textos teóricos o literarios castellanos, aun cuando su necesario empleo estaba fuera de toda duda. No en vano el monarca hacía un uso habitual de él, ya fuese en recepciones más privadas o en ceremonias de amplia repercusión pública, como las Cortes⁸⁹, pues conformaba junto con la corona una adecuada imagen representativa de la soberanía regia.

En el período Trastámara el trono continúa gozando del destacado papel con el que se le había dotado en las etapas precedentes, denotando una continuidad total con respecto a los monarcas predecesores en cuanto a las representaciones iconográficas de carácter mayestático en las que el trono completaba cualquier imagen del rey. Este

⁸⁸ *Castigos e documentos...*, op. cit. (1952), p. 83.

⁸⁹ En la *Crónica de Juan II* se refiere la realización de una tarima para colocar sobre ella el trono desde donde el monarca presidiría Cortes en Ávila: “*El auto se hizo con aquella solemnidad que se suelen hacer Cortes generales, é hizose asentamiento alto de madera en la Iglesia Catedral de la cibdad de Avila, donde el Rey se asentó en silla real*” (*Crónica de Juan II*, año XIV, cap. XVII, p. 387).

atributo mantiene así el cumplimiento de un valor simbólico de refuerzo del poder regio, al tiempo que permite dotar a las figuras de un espacio propio que les conceda una mayor verosimilitud a las representaciones. Y todo ello potenciando el “gestus” mayestático del monarca como imagen diferenciadora del mismo frente a otros personajes, complementando el propio trono al resto de atributos simbólicos con los que en definitiva se conforma su imagen iconográfica.



LÁMINA 17:

Retrato mayestático de Enrique IV.

Anverso de una dobla de diez enriques [Imagen tomada del *Catálogo General...*, nº 639, p. 143].

A lo largo de la etapa Trastámara las representaciones plásticas del trono resaltan por su variedad, aunque salvo algunos casos de mayor envergadura -las grandes doblas áureas de Enrique IV [LÁMINA 17]- en general también destacarán por su sencillez. Desde el sencillo banco liso sin apenas decoración hasta la silla curul o el trono cubierto con baldaquino de Enrique III en la *Genealogía de los Reyes* de la Biblioteca de Palacio, son múltiples las posibilidades que se plantean, a lo que debe añadirse en algunas ocasiones la presencia de cabezas de león flanqueándolo como trasunto a la soberanía bíblica de Salomón. En cuanto a los escabeles, éstos no aparecen en la iconografía mayestática Trastámara, aunque bien es cierto que el trono acostumbra a disponerse sobre un estrado más o menos ornamentado que cumple la misma función, esto es, evitar que el monarca tenga que apoyar directamente los pies en el suelo.

III.7.- LAS ARMAS REALES.

Las armas reales habían de convertirse en la metáfora por antonomasia de la institución y figura regias en el transcurso de las celebraciones protagonizadas por el monarca, incluso en aquellas ocasiones en las que la presencia física de éste no era precisa pero sí algún emblema que lo sustituyese. Adquirían entonces estas armas reales un componente simbólico que sobrepasaba el mero referente heráldico, al estar concebida su exposición para identificar claramente a la figura y linaje regios. Desde el punto de vista iconográfico, las armas reales se convierten así en un motivo decorativo recurrente a la hora de crear un microcosmos mayestático en torno a la figura del monarca. Pero este componente ornamental siempre será considerado como valor añadido al propio referente político del que aparecen revestidas estas armas reales, habida cuenta de su repercusión en cuanto a identidad y exclusividad de una realeza.

Su uso y en cierto modo abuso estaría por tanto condicionada por el interés manifiesto por parte de la teoría política del momento, interesada por demostrar la rotunda presencia y preeminencia del poder regio frente a cualquier otra entidad de poder, además de introducir con su uso un cariz especialmente solemne a las diferentes ceremonias reales. Se asiste por tanto a un programa propagandístico de la figura regia muy bien articulado, destinado a captar la atención y el respeto de todos los súbditos hacia el poder emanado de la institución monárquica, al tiempo que se introduce la

necesaria nota de legitimidad para con cada uno de los sucesores del linaje que hace uso de las mismas.



LÁMINA 18:

Juan II de Castilla, según el
“Gran Armorial Ecuestre
llamado del Toisón de Oro”
(París, Biblioteca del Arsenal).

En función de estas últimas consideraciones no puede extrañar el hecho de que sea precisamente con los Trastámara cuando las armas reales se incorporen de manera decidida y amplia a atributos simbólicos tan representativos como espadas, escudos, pendones, sellos rodados entre otros, delatando de este modo los esfuerzos llevados a cabo a lo largo del período por justificar el ascenso al trono de una rama ilegítima de la Casa Real y con ello la necesidad acuciante por legitimar el nuevo linaje en función de su presentación como continuidad de la etapa precedente. Los reyes Trastámara, en definitiva, deberán ser reconocidos y admitidos como tales monarcas, de ahí la continua propaganda que la presencia de las armas reales castellanas podía ejercer en torno a sus personas. Pero serían los propios súbditos los que en definitiva acabasen por incluir las armas reales en ciertas vestimentas y objetos con los que agasajar al rey en ciertas

ceremonias que podían celebrarse con motivo de una visita regia, y por tanto mostrando de este modo que eran fieles a la figura regia y acataban el poder que de la misma emanaba.

Cuando la dinastía Trastámara accede al trono castellano, las armas reales del reino ya estaban perfectamente definidas y fijadas con el cuartelado de Castilla y de León. Sólo en el caso de Enrique II cabe mencionar que en 1368, y por tanto antes de la batalla de Montiel, utilizó un sello en el que se titula “rey de Castilla y de León” y donde el cuartelado está invertido, constituyendo el único ejemplo conservado de sigilografía real con dicha inversión⁹⁰. Luego, los monarcas Trastámara continuarían sin excepción con la tradición precedente forjada en época de Fernando III⁹¹, tal como se observa en las diversas representaciones artísticas y, de una manera especial, en las armas reales que campean en los escudos que identifican pinturas y miniaturas de la época -entre estas últimas también los magníficos sellos rodados de documentos especiales [LÁMINA 18]-, así como en el ámbito sigilográfico, numismático, escultórico e incluso arquitectónico.

⁹⁰ MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, F.: *Heráldica medieval española*, tomo I (*La Casa Real de León y Castilla*), Madrid, 1982, p. 166. Este autor señala que se citan ejemplos de sellos invertidos de Sancho IV que únicamente son conocidos a través de dibujos.

⁹¹ MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, op. cit. (1982), p. 192.

LÁMINA 20:

Escudo real bordeado de una orla de granadas, de tiempos de Enrique IV.

Monasterio de San Jerónimo de El Parral (Segovia).



Además de su inclusión en los sellos de papel del monarca, se halla esta divisa en distintas emisiones monetarias de don Enrique, caso de algunos *enriques* -doblas de la época con ley y pesos tradicionales- acuñados en Toledo, Villalón y quizás en la propia Corte⁹⁵; también sustituye en ocasiones la granada o dos granadas al león a los pies del monarca, e incluso en estas acuñaciones toledanas se lleva la granada al extremo superior del eje vertical del reverso, marcando la simetría con la T identificativa de dicha ceca que aparece en el extremo inferior. También aparecen granadas mordidas por los leones sedentes y rampantes que ornamentan los tres pilarcillos que soportan el cimborrio de la custodia procesional de Calahorra (“el ciprés”) donada por Enrique IV a dicha catedral [Vid. Capítulo VI], o ramos de granadas adornando la urna de madera taraceada que se realiza en esta época para albergar los restos mortales de don García en el monasterio de Oña⁹⁶.

En el ámbito arquitectónico se constata su presencia habitual en las construcciones amparadas por este monarca, caso de los muros exteriores e interiores - con yeserías- del Alcázar de Segovia, del patio del palacio de San Martín o del

⁹⁵ Vid. ÁLVAREZ BURGOS, op. cit. (1998), tomo III, pp. 142-153.

monasterio del Parral de la misma ciudad [LÁMINA 20]. Finalmente, en cuanto a la miniatura, las granadas en torno al escudo de armas castellano del margen superior del fol. 1r del *Libro del caballero Zifar* permiten identificar a su promotor y poseedor con Enrique IV, detalle que se repite en la edición iluminada del *Libro de la Montería* de la Biblioteca de Palacio o en la orla que acompaña a su retrato en un privilegio rodado de la colección Frías.

III.8.- LOS ESCUDOS.

Los escudos constituyen la representación personal del monarca por antonomasia, símbolo inequívoco de su linaje y reivindicación misma de su condición humana aunque preeminente. Estamos por tanto ante atributos complementarios de la figura y poder regios debido a su preclara dimensión efímera, pues no en vano el acto ritual de rompimiento de escudos coincidiendo con las exequias del monarca muestra a todas luces el trasfondo transitorio y personal que tiene el poder detentado por un rey que no deja de ser humano, en contraste así con la condición de permanencia que se otorga a la institución regia en la que se asiste a una renovación constante de la figura monárquica⁹⁷.

El escudo muestra al rey reconocido también como señor, y por tanto manteniendo las prerrogativas consustanciales al cuerpo caballeresco, aunque sin olvidar que es éste el primero entre los señores del reino. Independientemente que en el

⁹⁶ MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, op. cit. (1982), p. 196.

escudo figuren o no las armas reales, este atributo se entiende en principio como alusivo a la defensa corporal, y quizás sea ésta la concepción simbólica que haya que retomar: el escudo como alusión a la protección del monarca frente a todo tipo de males -en especial los terrenales- y por extensión a la protección de todo el reino y súbditos, amparados así por la figura regia; cuando el monarca muere, su protección personal ya no es necesaria, al tiempo que su sucesor deberá asumir esta responsabilidad para con sus súbditos y su reino de manera totalmente personal y por ello no transferible desde su antecesor, de ahí el rompimiento de los escudos en las exequias.

Otra consideración más con respecto a los escudos vendrá dada por una antigua utilización de los mismos en ciertas ceremonias: en la Alta Edad Media cumplían una función ritual para el alzamiento de los monarcas, tradición ésta que ya se puede rastrear incluso en la Antigüedad. Sin embargo, con el paso del tiempo tal utilización se pierde, y ya con los Trastámara el alzamiento regio se llevará a cabo directamente sobre los hombros de los nobles que participan en la ceremonia⁹⁸. Sin embargo, es posible que la propia ruptura de los escudos coincidiendo con la muerte física del monarca pudiera guardar relación con aquellos antiguos rituales del alzamiento, por cuanto con su quebradura se aludiría simbólicamente al remate de un reinado cuyas características específicas habrían de diferenciar a su regio representante del inmediato sucesor que continuaría al frente de la institución. Pero conforme los escudos tuvieron reflejo en las fuentes escritas de la época como símbolos alusivos a los monarcas Trastámara y a su poder y muerte física⁹⁹, no así en la elaboración iconográfica de contenido funerario,

⁹⁷Confr. NIETO SORIA, op. cit. (1993), p. 191.

⁹⁸ Confr. NIETO SORIA, op. cit. (1993), p. 191.

⁹⁹ Así se constata en la ciudad de Ávila, donde las *Actas capitulares* de su archivo especifican los honores dispensados a la muerte de Enrique IV: “*E luego salieron todos los enjerjados de San Juan é llegáronse á los lucillos é llevaban delante del alguacil cuatro escudos negros cuatro hombres de pie; é encima de*

dada la carencia de imágenes ilustrativas de exequias que pudiesen incluirlos, así como la escasez de contenido referencial en los mismos a la hora de caracterizar la imagen del monarca.

En los sellos, monedas y miniaturas que incorporan la imagen ecuestre de los monarcas Trastámara, éstos aparecen siempre sosteniendo el escudo, que entonces adquiere la doble dimensión de protección frente a todo tipo de enemigos y de identificación de las armas reales propias con las del reino al que gobierna y del que es salvaguarda. A su vez, cuando aparezcan los escudos en la iconografía desarrollada al amparo de los monumentos funerarios, se convertirá entonces en el mero campo figurativo de las armas reales que configuran verdaderas labras heráldicas, y por tanto sin mantener la idiosincrasia correspondiente a tal atributo en el sentido estricto -por autónomo- que en este apartado se le confiere.

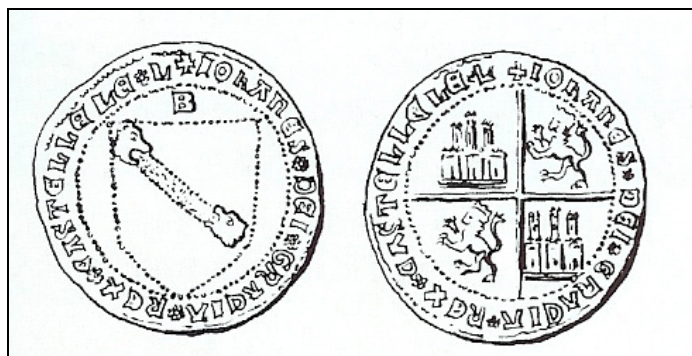
En el caso concreto de las manifestaciones heráldicas de Juan II, por vez primera las divisas parecen adquirir una importancia similar a las armas reales propiamente dichas¹⁰⁰. Así, va a ser frecuente que al lado del escudo con el cuartelado de armas habitual aparezca otro con la divisa de la Banda, es decir, de gules, engolada de oro, tal y como se constata por ejemplo en las empresas arquitectónicas impulsadas por este monarca (cartuja de Miraflores, monasterio del Paular o Santa Clara de Tordesillas) y en diversas acuñaciones monetarias [**LÁMINA 21**].

los lucillos de San Juan quebró el uno dando grandes voces todos «á por buen Rey é buen Señor», é de ahí subieron por la plaza del mercado chico arriba fasta la pescadería el alférez delante é muchos judíos é moros haciendo las guardias é fueron á la puerta de San Vicente, a la cual á la sazón estaba tapiada, y ahí cabó la puerta el alguacil e quebró otro escudo dando grandes voces» (FORONDA Y AGUILERA, M. de: “Honras por Enrique IV y proclamación de Isabel la Católica en la ciudad de Ávila”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, LXIII, 1913, pp. 427-434 (para nota pp. 430-431)).

LÁMINA 21:

Anverso y reverso de una Dobra de la Banda de tiempos de Juan II.

[Catálogo general...nº 615, p. 137].



Su origen está en la Orden de Caballería de la Banda fundada por Alfonso XI, si bien sería en tiempos de Juan II cuando se produzca el paso de insignia de la mencionada Caballería a divisa personal del rey, lo que le permitía disponer de unas armas personales independientes de las que eran propias del reino¹⁰¹. En algunas acuñaciones monetarias con representación ecuestre de este monarca el escudo protector adopta la divisa de la Banda, así como en otras donde dicho escudo alcanza un total protagonismo tipológico. E incluso el propio Enrique IV, siendo todavía Príncipe de Asturias, también llegó a usar la banda, tal y como se aprecia en un sello de 1439, lo cual demostraría la transmisión por parte de Juan II de estas armas personales a su primogénito¹⁰²; sin embargo, cuando alcance el trono, Enrique IV prescindirá de dicha banda, recuperándola luego el pretendiente don Alfonso de Ávila (1465-1468).

III.9.- LOS PENDONES REALES.

Aunque ya han sido nombrados en el apartado anterior, su importancia simbólica y ritual los hará merecedores de un tratamiento más detenido como elementos

¹⁰⁰ MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, op. cit. (1982), p. 189.

¹⁰¹ MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, op. cit. (1982), p. 192.

importantes de refuerzo del poder regio. Su consideración como aglutinador de los contenidos más permanentes de la figura real y del reino¹⁰³ ha de ser puesta en relación directa con la consideración teórica por la que se imbuía al reino de un componente religioso fundamentado en la idea de eternidad al ser interpretado como un cuerpo místico¹⁰⁴.

Tal y como se ha señalado con respecto a las armas reales, el pendón real adquiere un papel fundamental en ausencia del rey por cuanto aún con mayor consideración de las primeras, es precisamente el pendón el que va a ser considerado como sustituto en toda regla de la figura monárquica en las diversas celebraciones; como tal, habrá de recibir entonces los rituales de reverencia destinados al propio rey, de modo que se observa con claridad como su utilización acarrea igualmente un acatamiento de la autoridad regia por parte de los súbditos y con ello se pondría en relieve el total sometimiento al poder real¹⁰⁵.

J. M. Nieto Soria ha puesto de manifiesto la temprana utilización que se haría del pendón real como muestra simbólica del concepto de comunidad política que trascendía de este modo a la consideración individual del monarca¹⁰⁶, dejando con ello de manifiesto la trascendencia legitimadora que la presencia de dichos pendones reales en las ceremonias acarrearía consigo. Es ésta una consideración en la que nuevamente

¹⁰² MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, op. cit. (1982), p. 195.

¹⁰³ NIETO SORIA, op. cit. (1993), p. 193.

¹⁰⁴ NIETO SORIA, op. cit. (1993), p. 193.

¹⁰⁵ Confr. NIETO SORIA, op. cit. (1993), p. 193.

¹⁰⁶ NIETO SORIA, op. cit. (1993), p. 193.

hemos de incidir como fuente constante de preocupaciones a la hora de trazar la ideología política por la que se habría de regir la nueva dinastía Trastámara.

Pero sería la capacidad sustitutiva del pendón real con respecto a la propia figura regia la que lo haría partícipe de una especial consideración como atributo simbólico de primer orden para la realeza. No en vano su presencia desempeñará el papel más destacado en el preciso momento transcurrido entre el fallecimiento de un monarca y la entronización de su sucesor: el enlace no traumático con el futuro no deberá ser puesto en duda al existir una continuidad dinástica asegurada que se superpone a todo atisbo de ruptura que pueda surgir como consecuencia de la muerte física de un monarca, siendo el pendón real entonces la salvaguarda legitimadora que simboliza dicha continuidad dinástica en ese momento tan delicado de vacío visible de un representante del poder regio.

Esta carga simbólica tan marcada es puesta de relieve en las descripciones textuales que se conservan de las ceremonias organizadas por los concejos tras el fallecimiento del monarca: se organiza u desfile encabezado por el pendón regio que será luego enarbolado sobre las torres del homenaje¹⁰⁷ en alusión a dicha continuidad dinástica y sobre todo corporativa que garantiza un inmediato sucesor para el rey muerto y evita cualquier atisbo de inquietud ante el vacío de poder que se produce “de facto” en ese momento¹⁰⁸. El acatamiento a la realeza es así ratificado por parte de las

¹⁰⁷ NIETO SORIA, op. cit. (1993), p. 193.

¹⁰⁸ Tal y como se desprende en 1406 del recorrido a caballo realizado por don Fernando *el de Antequera* a la muerte de su hermano Enrique III por las calles de Toledo, reconociendo a grandes voces la soberanía legítima del hasta entonces Príncipe de Asturias: “*E luego el dicho infante cabalgó en una mula, e tomó el pendón del Rey en la mano, e andubo por la dicha çibdad de Toledo, llamando a grandes bozes él a los otros que yban con él: «¡Castilla, Castilla por el Rey don Juan!».* E diziendo él: «*Señores, si fasta aquí fuésteis buenos, sed buenos de aquí adelante, e leales a mi señor e sobrino el Rey*”

autoridades urbanas mediante esa particular utilización del pendón real en tales ceremonias.

Dada su trascendencia ceremonial y representativa, el pendón real se verá asimismo dotado de un refrendo sacralizador todavía más destacado que en otros atributos simbólicos de la realeza. De hecho recibiría con cierta frecuencia bendiciones al tiempo que sería habitualmente empleado en las ceremonias procesionales de cariz religioso, sin olvidar tampoco que en ocasiones podían ser guardados dentro de los propios templos¹⁰⁹. Haciendo hincapié en la mencionada tradición de bendecir los pendones reales, es preciso apuntar que con dicho ceremonial ritual se pretendería dotar de una mayor consistencia sacra a los pendones, por cuanto eran considerados como símbolos identificativos de la realeza y del propio monarca. Se evitaba de ese modo bendecir directamente la persona del rey a partir de la bendición de sus emblemas, puesto que en este aspecto los pendones vendrían a desempeñar un papel similar al de la espada o el cetro. Además, los pendones desempeñaban un papel destacado en el campo de batalla, de ahí que sea precisamente en tiempo de guerra cuando tal bendición tenga una repercusión más notable¹¹⁰: se tiene que mostrar a los súbditos que tanto el rey como por extensión todo el reino cuentan contaban con el beneplácito divino para ganar la lucha, haciendo extensible esta protección sagrada a todo el ejército amparado bajo estos pendones reales.

don Juan». E después que andubo por la dicha çibdad con el dicho pendon, mandólo poner en el dicho alcázar de Toledo ençima de la torre del Omenaje” (GARCÍA DE SANTA MARÍA, A.: Crónica de Juan II, cap. 2, p. 19).

¹⁰⁹ NIETO SORIA, op. cit. (1993), p. 193.

¹¹⁰ Es lo que acontece por ejemplo en los momentos previos a la marcha al campo de batalla: “*E de alli el Rey se fue a Toledo, donde veló las armas en la Iglesia catedral toda una noche; e otro dia se hizo una grande e solemne procesion, en la qual traian los pendones del Rey, é celebrese la misa con sermon que hizo el arcediano de Toledo, que se llamaba don Vasco de Guzman, que era hombre muy notable e*

En la iconografía regia de época Trastámara los pendones reales no aparecen representados salvo en una ocasión muy concreta y, además, justificada plenamente por su sentido funerario: en la representación del ya mencionado catafalco erigido por la ciudad de Segovia para rendir honras fúnebres a Enrique IV; además de colgar de los cuatro ángulos superiores de la estructura, un quinto pendón, más grande, fue colocado delante. De este modo se aludía a la persona recientemente fallecida pero, al tiempo, a la inmortalidad de la condición soberana en aras a la continuidad corporativa de la dinastía. En los demás ejemplos estudiados no ha tenido cabida su plasmación, sobre todo teniendo en cuenta que no se llevaron a cabo representaciones de batallas con participación regia.

III.10.- LAS VESTIDURAS.

Los rico vestidos y las lujosas telas constituye en sí mismo un conjunto que se convierte en otro de los elementos característicos que identifican al rey -y a menudo a la aristocracia que lo rodea- y lo diferencian. En la *Partida Segunda* alfonsí esta cuestión era ya planteada con toda claridad, invocando para ello a los autores antiguos como refrendo incuestionable: “*los sabios antiguos establecieron que los reyes vistiesen paños de seda con oro y con piedras preciosas, porque los hombres los puedan hacer conocer luego que los vieses, a menos de preguntar por ellos... para venir a ellos, para servirlos y honrarlos y a pedirles merced cuando les fuese menester*”¹¹¹. Sin embargo, existirá un significado específico doble en las vestiduras del monarca que contribuya a

muy gran letrado, e de buena vida, e bendixeron los pendones. Pasada esta fiesta el Condestable se partió para la frontera” (*Crónica de Juan II*, año XXV, cap. XII, p. 494).

¹¹¹ *Partida Segunda*, tomo I, p. 68.

individualizarlo frente a cualquier otra persona¹¹², exaltando su dignidad real, de tal manera que si un carácter distintivo ha de permitir reconocer la condición regia en medio de los cortesanos, su pretendido contenido simbólico invoca a Dios como muestra de su resplandeciente presencia¹¹³.

Las vestiduras se convertían además en un medio de comunicación en determinados actos ceremoniales, buscando una cierta adecuación al mismo, puesto que se consideraba que el uso de un determinado atuendo, con sus peculiares características, contribuía a transmitir a los espectadores el estado o condición de la persona que lo llevaba¹¹⁴. Está latente por tanto la habitual teoría del decoro como reguladora de una conveniencia conforme a las circunstancias. Y sobre todo la realeza -y también la nobleza- deseaba mostrar públicamente una imagen de pompa, riqueza y brillantez que denotasen, además de un boato ilimitado, la preeminencia socioeconómica que detentaban. De todas las prendas posibles, es el manto el que identificará de manera habitual la condición regia, y su frecuente presencia en las recreaciones iconográficas de época Trastámara demuestra la absoluta pervivencia de una tradición que se remonta ya a la Antigüedad y a las monarquías altomedievales.

¹¹² Vid. GUTIÉRREZ BAÑOS, op. cit. (1997), p. 90.

¹¹³ Según las *Partidas*, el carácter simbólico de las vestiduras regias viene determinado “*por la significancia de claridad de Nuestro Señor Dios, cuyo lugar tienen en la tierra*” (*Partida Segunda*, tomo I, p. 68).

¹¹⁴ NIETO SORIA, op. cit. (1993), p. 196.

LÁMINA 22:

Retrato de Juan II.

Detalle de la tabla central del retablo del arzobispo don Sancho de Rojas (Madrid, Museo del Prado).



Brocados, bordados con hilos de oro y plata, sedas o pedrería eran de uso frecuente en la monarquía y la aristocracia de estas décadas finales del gótico; cabe destacar a este respecto, por su minuciosa ornamentación, el manto que viste el rey Juan II en la tabla pictórica central del *Retablo del arzobispo don Sancho de Rojas* (Museo del Prado). Los elegantes vestidos rozagantes o los exóticos y aparatosos sombreros eran otro complemento más que adquiere un gran desarrollo en la época de Juan II y, sobre todo, bajo el reinado de Enrique IV. Sólo es preciso observar los dibujos a pluma de la *Genealogía de los Reyes* de la Biblioteca de Palacio para observar esa pretendida suntuosidad en ropajes, posturas y gestos, destacando además la moda del momento por sus amplias y abullonadas mangas y por la cintura muy ceñida, además de escarpines puntiagudos.

En el capítulo XI de los *Castigos e documentos del rey don Sancho* se pretende relacionar la rica vestimenta del monarca con las propias riquezas del reino, los dones con que premia a sus servidores y súbditos o la mismísima pureza del alma del monarca:

*“E este rey de que te agora fablo estaua vestido vnos pannos cubiertos de oro e de seda. E por esto se entiende por el oro, las riquezas e las noblezas que ha el rey del regno; e por la seda, las aposturas que deua auer en si. Ca las aposturas non las puede amostrar conplidamente nin continuadamente sy non ouiere riquezas en que las muestre. Los sus pannos deste rey eran oro fresados en aljofar e con piedras preciosas, la qual oro fresadura se demuestra los galardones de bien que deue dar el rey a los que lo meresçen serviendole bien e faziendo buenas obras. La forradura deste rey eran pennas blancas arminnas, por la qual se demuestra la linpieza que el rey deue auer en la su alma e non la ensuçiar en malos fechos nin en malos cuydados... En el su pie diestro el rey tenie vn çapato muy rico labrado con oro e con piedras preçiosas e con aljofar. E este çapato era llamado firmedunbre. En el pie siniestro tenie otro tal çapato asi labrado, el qual era llamado asosegamiento”*¹¹⁵.

Los actos relacionados con las exequias reales y con la entronización constituían momentos especialmente significativos en cuanto al valor comunicativo del vestuario regio¹¹⁶. En el momento en que se produce el fallecimiento de un monarca,

¹¹⁵ *Castigos e documentos...* op. cit. (1952), pp. 83-84.

¹¹⁶ NIETO SORIA, op. cit. (1993), p. 197.

tanto su sucesor como los cortesanos tenían que tomar los lutos y llevarlos durante varios días, si bien debían abandonarlos temporalmente para participar en los actos de proclamación del nuevo rey¹¹⁷. Así se describe por ejemplo el acto de aparición de la nueva reina doña Isabel tras las ceremonias fúnebres en honor de su hermanastro Enrique IV¹¹⁸.

En las imágenes regias de la segunda mitad del siglo XIV y comienzos del XV -desde los tipos monetarios o sigilográficos hasta los propios yacentes funerarios- se optó por trajes largos de tipo talar, que en el caso de las reinas se ceñía bajo el pecho; también las imágenes monárquicas femeninas mostraban siempre la cabeza tapada, dada su condición de desposadas, disponiendo encima la corona. Con la importación de la moda franco-flamenca en el siglo XV comenzaron a prevalecer los ya mencionados trajes rozagantes, que se aprecian en obras tan dispares como los retratos regios de la Sala de los Reyes del Alcázar de Segovia o en las miniaturas de la edición de los *Castigos e documentos del rey don Sancho* que se ejecutaba hacia 1420-30. Frente a ellos, los acompañantes y servidores que se figuran en los diversos conjuntos miniaturísticos del período Trastámara vestirán a menudo sayas y calzas, así como pellotes o mantos, aunque el tipo de telas con que habitualmente se confeccionaban estas prendas -paño de lana teñido, o las más modestas de valencina o blao- introducían ya una nota de contraste que favorece por tanto la figura regia.

¹¹⁷ NIETO SORIA, op. cit. (1993), p. 197.

¹¹⁸ “Levantóse en la plaza un elevado túbulo de madera descubierto por todos los lados para que pudiese ser visto por la multitud y, terminadas las fúnebres ceremonias, quitaron los negros paños y apareció de repente la reina revestida con riquísimo traje, y adornada con resplandecientes joyas de oro y piedras preciosas que realzaban su peregrina hermosura, entre el redoble de los atabales y el sonido de las trompetas y clarines y otros diversos instrumentos” (PALENCIA, Alfonso de: *Crónica de Enrique IV*, década II, lib. X, cap. X, p. 155).

Las joyas¹¹⁹, aunque escasas, también tienen cabida en estas representaciones regias de época Trastámara, de ahí que se figure algún collar y anillo como rico acompañamiento de la propia corona (se sugiere de oro y piedras preciosas) y complemento de los refinados vestidos (aunque sin llegar a la suntuosidad de algunas recreaciones escultóricas de la nobleza del período). Cabe pensar que el rosario y el libro sagrado que habitualmente muestran las yacentes femeninas adquieren un carácter también de complemento suntuario al evocar respectivamente delicadas piezas de orfebrería y códices bellamente iluminados y encuadernados.

Junto a las ricas vestiduras cortesanas, el monarca Trastámara aparecerá en algunas representaciones iconográficas vestido con el arnés protector, tal y como sucede a menudo en las dos ediciones con dibujos a pluma de la *Genealogía de los reyes* de Alonso de Cartagena, así como en algunas representaciones ecuestres en sellos y monedas. Si la presencia de la armadura completa –“arnés blanco”- delata a las claras el auge experimentado en cuanto al uso de tal protección desde su conocimiento en la Península con la llegada de las *Compañías Blancas* de Bertrand du Guesclin para ayudar a Enrique de Trastámara contra su hermanastro¹²⁰, simbólicamente será preciso tener en cuenta el carácter simbólico del rey como caballero cristiano –*miles Christi*- que combate a las fuerzas malignas, no debiendo descuidar jamás sus obligaciones

¹¹⁹ En el capítulo XI de los *Castigos e documentos* se mencionan diversas joyas además de la corona, todas ellas cargadas además de un determinado contenido simbólico en alusión a las virtudes regias: “En los braços del rey estauan argollas de oro con piedras preciosas, las quales eran y puestas a semejança de los diez mandamientos que dio Dios a Moysem. E en la vna argolla estauan los çinco e en la otra los otros çinco a semejança de los çinco dedos de la mano. Loas quales el rey deue bien guardar estos mandamientos e deue fazer a los que son so el que los guarden... En los sus pechos tenie vna grand brocha de oro con piedras preçiosas, la qual era llamada bien andança, firmada de la graçia de los dones de Dios. En la mano diestra tenie vn rubi con vna sortija, e en vinco della estauan las letras escriptas en que la llamauan clemençia. En la mano siniestra tenie otra sortija de vna muy buena esmeralda; e en el vinco della estauan letras escriptas en que la llamauan mesura” (*Castigos e documentos...* op. cit. (1997), pp. 83-85).

morales y espirituales ante el acecho de las fuerzas malignas¹²¹. En cualquier caso, la afición por las novelas de caballerías también habría de desempeñar un papel fundamental a la hora de la fijación de un código de valores, tan válido para los caballeros como para los propios monarcas.

¹²⁰ SÁNCHEZ AMEIJERAS, M^a.R.: “El Arnés y el armamento del caballero medieval gallego (1350-1450)”, *Acta Historica et Archaeologica Medievalia*, 10, 1989, pp. 427-436.

¹²¹ Ya San Pablo, en la *Carta a los Efesios*, exaltaba el revestimiento con las armas de Dios (Ef. 5, 11-19). Vid. CENDÓN FERNÁNDEZ, M.: “El caballero y la fama póstuma. Algunos ejemplos de yacantes armados en la Galicia del siglo XV”, en *Arquitectura e iconografía artística militar en España y América (siglos XV-XVIII)*, Sevilla, 1999, pp. 649-666.

CAPÍTULO IV

SOPORTES PARA LA ICONOGRAFÍA REGIA:

OBRAS Y ARTÍFICES

IV.- SOPORTES PARA LA ICONOGRAFÍA REGIA:

OBRAS Y ARTÍFICES

El análisis y estudio de la diversidad iconográfica regia en la Castilla de los Trastámara obliga a tener en cuenta obras de arte y piezas figurativas muy distintas en cuanto a su tipología y función. De ahí que sea preciso un acercamiento inicial a los soportes que contienen esas imágenes alusivas a la monarquía, señalando su especificidad y las categorías iconográficas que incluyen. Se parte entonces de una clasificación general de las obras tenidas en cuenta, para luego proceder, en caso necesario, a un acercamiento más pormenorizado a ejemplos concretos.

Nuestro interés también se centrará en señalar, de ser posible, los nombres de aquellos artífices que a lo largo de los más de cien años revisados fueron conformando este hábeas iconográfico de imágenes regias. Pese al tipo de obras y a la habitual identificación del promotor con los sucesivos monarcas, sin embargo se observará que son muy pocos los artistas y artesanos de los que ha trascendido su nombre propio; así, y salvo las excepcionales ocasiones en las que dejaron constancia del mismo en la propia obra o bien llegó a ser recogido por la documentación, lo cierto es que la mayoría de los ejemplos estudiados han de moverse entre la atribución hipotética y el anonimato más absoluto. Contribuye a empeorar dicha situación el proceso de deterioro e incluso destrucción parcial de algunas piezas y también fondos documentales, y que de no haberse producido muy probablemente nos hubiesen permitido conocer algunos

nombres más de un panorama siempre tan escaso de figuras artísticas concretas como es el medieval.

IV.1.- LA ESCULTURA LÍGNEA.

En el ámbito artístico de la escultura en madera se conoce la existencia de dos conjuntos de retratos regios castellano-leoneses que embellecían sendas estancias de los alcázares de Segovia y Sevilla, aunque ninguno de los dos se ha conservado. Sólo las fuentes documentales y textuales permiten conocer de manera muy parcial estas galería de imágenes, si bien en el caso segoviano se puede llevar a cabo un estudio más pormenorizado gracias a los importantes referentes gráficos realizados en el siglo XIX.

La galería de retratos regios de la “Sala de los Reyes” del Alcázar de Segovia.

Señalan diversas fuentes que en época de Alfonso X parte del antiguo Alcázar de Segovia se hundió el 26 de agosto de 1258 hallándose en él el monarca¹, quien de inmediato ordenó su reconstrucción y ampliación. Y entre las obras de embellecimiento llevadas a cabo en aquel proceso edilicio, se constata la realización por encargo expreso del soberano de una galería de imágenes regias para decorar la llamada “Sala de los Reyes”, donde estarían representados todos sus predecesores en el trono desde el

¹ Citado por COLMENARES, D.: *Historia de la insigne ciudad de Segovia* (1637), Segovia, 1969, tomo I, cap. XXII, p. 405.

período Astur, comenzando la serie con don Pelayo². Todas las referencias conocidas al respecto indican que ya entonces el conjunto se completaría hasta la inclusión de la propia figura del rey Sabio, e incluso es posible que posteriormente también la de Sancho IV, dando pie a un total de treinta y cuatro imágenes sedentes.

Aunque Catalina de Lancaster llevó igualmente a cabo notables mejoras en el edificio a comienzos del siglo XV, sin embargo sería preciso esperar al reinado de Enrique IV para que fuese este monarca el que decidiese proseguir la serie de imágenes regias de la sala mencionada desde Sancho IV hasta él mismo, además de restaurar y modificar en buena medida las ya existentes³. Cuando en 1466 el Barón de Blatna, León de Rosmithal, visitó el Alcázar, todavía se mantendría sin alteración el conjunto previo de 34 efigies, “*de oro puro, sentados en sillas regias, con el cetro y el globo en las manos*”⁴ procedente de la época de Alfonso X, por lo que la intervención del monarca Trastámara habría de producirse con posterioridad a esta fecha. Cabe pensar por tanto que con Enrique IV se realizasen los nueve retratos correspondientes a los monarcas reinantes castellano-leoneses desde Fernando IV hasta él mismo.

Aquella antigua serie retratística mandada realizar por el último monarca Trastámara se habría de mantener fiel, en su desarrollo, a los parámetros formales establecidos en la segunda mitad del siglo XIII, de manera que todas las imágenes serán coincidentes a la hora de presentar a los monarcas entronizados y coronados. Con todo, la uniformidad estilística entre ambos grupos podría obedecer quizás a una profunda

² Vid. COLLAR DE CÁCERES, F.: “En torno al *Libro de los Retratos de los Reyes* de Hernando de Ávila”, *Boletín del Museo del Prado*, IV, nº 10, enero-abril 1983, pp. 7-35; TORMO, E.: *Las viejas series icónicas de los Reyes de España*, Madrid, 1917, cap. I, pp. 17-29.

³ COLLAR DE CÁCERES, op. cit. (1983), pp. 25-27.

tarea restauradora e incluso de renovación emprendida por Enrique IV sobre la galería regia previa⁵. Aunque existe una preponderancia de la espada como emblema característico –así en todas las correspondientes a la iniciativa de Enrique IV–, también el pomo e incluso el cetro tuvo cabida en algunos casos; otras diferencias vendrán dadas por las vestimentas –pese al protagonismo general del manto regio- y forma de las coronas, así como por la postura adoptada en el trono, lo que ha de ser entendido como un esfuerzo consciente por parte de los anónimos artistas para evitar la excesiva monotonía que una serie de este tipo tiende inevitablemente a acarrear.

Y ya en tiempos de Felipe II, éste habría de completar el espacio restante en el friso de la sala mediante la inclusión de nuevas imágenes y la reordenación de las antiguas. Sin embargo, esta magnífica y suntuosa galería de retratos regios, en madera policromada, que durante tantos siglos habían estado presidiendo desde los casilicios de un elevado friso alto la “Sala de los Reyes” segoviana, fue pasto de las llamas de un voraz incendio declarado en el alcázar el 6 de marzo de 1862.

Pese a la pérdida de la galería escultórica regia original, no obstante se han conservado varias series dibujísticas de los siglos XVI y XIX (éstas previas al incendio) que facilitan el estudio iconográfico de aquel interesante conjunto genealógico líneo. Así, en 1590 el escultor Diego de Villalta dibujó a pluma las imágenes de los reyes en un manuscrito titulado “*De las estatuas antiguas*”, que se conserva en la British Library de Londres, y que habría de formar parte de un tratado más amplio⁶; se incluyen en esta

⁴ GARCÍA MERCADAL, J.: *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, 3 vols., Madrid, 1955, vol. I, p. 267.

⁵ Vid. COLLAR DE CÁCERES, op. cit. (1983), p. 27.

⁶ D. de VILLALTA: “*Tercera parte de las antigüedades de la memorable peña de Martos: donde al principio se trata de las estatuas antiguas, con particular mención de algunos bustos y figuras de*

obra un total de 41 figuras de la sala, comenzando por el de D. Rodrigo y rematando con Enrique IV, y donde figuran asimismo las representaciones del conde Fernán González y del Cid Campeador: pese a no haber sido reyes, se justificaría su presencia en aras a la importancia histórica que alcanzaron en el reino. A su vez, teniendo en cuenta que el propio autor citaba señalaba la existencia de un total de 42, y que incomprensiblemente falta Ordoño III, todo parece indicar que dicha ausencia se debiese a un simple olvido del dibujante⁷. El hecho de aparecer sentados en siales renacentistas, junto con la libertad de movimientos y la plasmación de unos rasgos estilísticos más propios del Manierismo que de las formas góticas de Alfonso X y Enrique IV, obligan a considerar estos dibujos de Diego de Villalta como faltos de rigor y de fidelidad con respecto al modelo original segoviano del que se supone copia.

Hacia 1592 Felipe II comenzaría a ver materializada su intención de ampliar y ordenar la galería de retratos regios del Alcázar, sin actualizar desde tiempos de Enrique IV. Catorce nuevas esculturas serían entonces ejecutadas por Juan de Ribero, Agustín Ruiz y Pedro de Aragón⁸, al tiempo que la anterior de don Rodrigo, junto con otra más, también antigua, posiblemente fuesen reaprovechadas para dos de los nuevos monarcas que se añaden a la galería (quizás Bermudo III y Fernando II de León⁹). Así, se incluyen ahora las representaciones escultóricas de las siete reinas, que fueron transmisoras de la corona –Isabel la Católica y la reina doña Juana, además de otras cinco medievales (Ermesinda, Adosinda, Sancha, Urraca de Castilla y Berenguela)-; las de los condes don

nuestros Reyes de España”, British Library, Ms. 17.905 (vid. COLLAR DE CÁCERES, op. cit. (1983), p. 8 y nota 12).

⁷ Idea ya planteada por COLLAR DE CÁCERES, op. cit. (1983), p. 11.

⁸ LLAGUNO, E.: *Noticias de los arquitectos y arquitectura en España* (1829), Madrid, 1977, tomo I, p. 110.

⁹ Vid. COLLAR DE CÁCERES, op. cit. (1983), p. 27.

Raimundo y don Enrique de Borgoña; las de los reyes Fernando el Católico, Mauregato y Alfonso IX de León (este último, como Fernando II, no incluido hasta entonces, posiblemente por su carácter privativo del reino leonés); y también serían sustituidas por otras nuevas representaciones los antiguos retratos sedentes de Alfonso III y Alfonso VI¹⁰. Finalmente, todo el conjunto regio de la sala fue sometido a una cuidada reordenación de tipo cronológico e genealógico; y las figuras de Fernán González y el Cid son postergadas, junto con las de los condes de Borgoña, a una posición secundaria –dado su menor rango- cerrando la serie tras Juana *la Loca*¹¹. La finalización de las obras debió de tener lugar hacia 1595.

El 20 de abril de 1596 Felipe II ordenó pagar a la viuda de Hernando de Ávila 500 ducados por la realización que su esposo había llevado a cabo de “*dos libros de pintura, el uno de dibujo y el otro iluminado de colores, ambos de papel de affolio, Retratos de los bultos de los Reyes que estan en el ala del Alcázar Real de Segovia*”¹². De estos dos libros, realizados en 1594, sólo se conoce el paradero del segundo –que se supone versión definitiva y cuidada del primero-, pues forma parte de los fondos del Museo del Prado desde antes de 1857¹³. Este códice realizado por Llaguno Hernando de Ávila, titulado “*Retratos, Letreros e Insignias Reales. De los Reyes de Ouiedo, Leon y Castilla de la sala Real de los Alcaçares de Segouia. Ordenados por mandado del Católico Rey Don Philippe, II, nuestro señor. Año M.D.XC.III*”, mide 335 x 225 mm., y consta de 76 folios (8 de ellos en blanco), con una encuadernación ya posterior, quizás

¹⁰ Vid. COLLAR DE CÁCERES, op. cit. (1983), p. 27; TORMO, op. cit. (1917), pp. 18 y 22.

¹¹ COLLAR DE CÁCERES, op. cit. (1983), p. 25.

¹² SÁNCHEZ CANTÓN, F.J.: “Los pintores de Cámara de los Reyes de España”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1914-1915, p. 229.

¹³ COLLAR DE CÁCERES, op. cit. (1983), p. 17 y nota 47.

de inicios del siglo XIX; contiene un total de 56 retratos, a pluma y acuarela, que se acompañan de sus correspondientes letreros y escudos de armas, conformando así otros tantos dípticos, y a lo que hay que añadir un árbol genealógico que completa el conjunto.

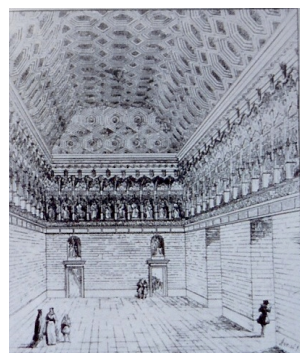
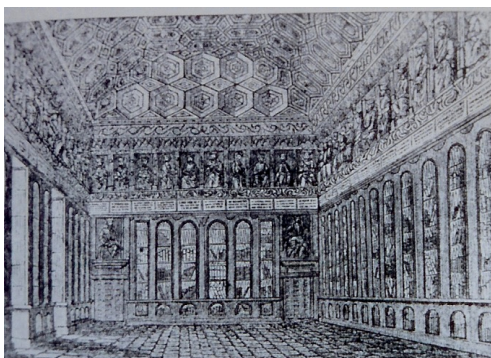


LÁMINA 24:

Dibujos de José María Avrial y García Carrasco de la Sala de Reyes del Alcázar de Segovia antes de su destrucción.

En el siglo XIX otros dos conjuntos gráficos dejaron constancia documental de la galería de retratos regios del Alcázar de Segovia con anterioridad al incendio destructor. Así, José María Avrial incluyó diversos dibujos en su “*Álbum del Alcázar*” de 1844 (Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando), tanto de cada una de las imágenes reales como de la antigua “Sala de Reyes” en su conjunto y de algún casilicio gótico-mudéjar bajo doselete de mocárabes¹⁴ [LÁMINA 24]. Avrial realizó un total de 38 láminas entre dibujos y acuarelas, de las cuales 14 incluyen cuatro figuras regias cada una, incluyendo por tanto las 56 imágenes de la galería conformada con Felipe II.

Todavía en 1846 Manuel Castellano reproduciría a lápiz 53 de dichas figuras reales, todas ellas insertas en el cuaderno que llevaría por título “*Apuntes de las antiguas estatuas de los Reyes de España que había en uno de los Salones del Alcázar de Segovia*” (Biblioteca Nacional¹⁵).

La versión de Castellano resulta más próxima a Hernando de Ávila en todo lo referente a indumentaria y posturas de las imágenes; por el contrario, Avrial se muestra menos fidedigno a la hora de representar los símbolos regios, reinventando en ocasiones aquello que faltaba o creía inadecuado, con una voluntad más cercana a la “restauración” que a la información sobre el estado real de las imágenes, y todo ello aderezado por un probable defecto de visión¹⁶.

Al no conservar por tanto las antiguas imágenes líneas, en este trabajo se han tenido en cuenta sobre todo las acuarelas de Hernando de Ávila, dada su supuesta fiabilidad iconográfica con respecto a los originales perdidos que la encumbran por encima de las demás fuentes gráficas mencionadas. De este modo, su estudio será considerado al amparo de la escultura en madera, y se centrará en las realizaciones atribuidas al encargo de Enrique IV, aunque con las pertinentes comparaciones.

La galería de retratos regios del Alcázar de Sevilla.

¹⁴ También una imagen de conjunto se halla en un grabado realizado por García Carrasco y publicado en 1861 por Losañez (LOSAÑEZ: *El Alcázar de Segovia*, Segovia, 1861, entre pp. 104 y 105).

¹⁵ B.N., Dibujos 3229-3246. En 17 láminas incluye tres figuras regias en cada una, mientras en otra sólo aparecen las dos restantes hasta conformar el total mencionado de 53 figuras copiadas de las imágenes líneas.

En cuanto a la galería de retratos regios del Alcázar de Sevilla, únicamente se conoce su existencia y la disposición igualmente *in sede maiestatis* en todo similar al ejemplo segoviano¹⁷. En este caso la serie sería mucho más reducida, puesto que abarcaba sólo a los monarcas sucesivos desde Pedro I hasta Juan II. En todo caso, al no conservar testimonios gráficos de su existencia, no podrá ser tomada en cuenta para este estudio, al tiempo que tampoco conocemos el nombre de los artífices encargados de su realización.

IV.2.- LA ESCULTURA PÉTREA.

Las manifestaciones escultóricas en piedra de la época Trastámara en piedra que contienen representaciones regias se limitan, exclusivamente, al ámbito de la iconografía funeraria, no conservándose más ejemplos de otras tipologías que a buen seguro tuvieron que existir. Y en tales obras, dada la condición de los personajes inhumados, el alabastro va a ser el material empleado, en todos los casos recubierto con policromía que no siempre se conserva. Son en total los yacentes funerarios correspondientes a Enrique II, doña Juana Manuel, Enrique III y doña Catalina de Lancaster que se hallan en la “Capilla de Reyes Nuevos” de la Catedral de Toledo; el sepulcro de doña Beatriz de Portugal en el convento del *Sancti Spiritus* de Toro (Zamora); la estatua orante de Pedro I que se localiza en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid; y el sepulcro, ya en granito, de doña Juana de Castro en la catedral

¹⁶ COLLAR DE CÁCERES, op. cit. (1983), p. 31.

de Santiago de Compostela. Queda fuera de este estudio, por su realización posterior al período cronológico estudiado, el grandioso sepulcro exento de Juan II y doña Isabel de Portugal, encargo de la reina Isabel la Católica, así como los de Enrique IV y su madre doña María de Aragón en el monasterio de Santa María de Guadalupe, realizados a comienzos del siglo XVII en sustitución de los originarios tardogóticos.

Los sepulcros de los primeros monarcas Trastámara de la “Capilla de Reyes Nuevos” de la catedral de Toledo.

Procedentes de la destruida capilla funeraria fundada por Enrique II en 1379 a los pies del pilar de la Descensión de la catedral de Toledo, se hallan actualmente en la llamada Capilla de Reyes Nuevos las imágenes yacentes de los antiguos sepulcros de aquel primer monarca Trastámara, el de su nieto Enrique III, así como los correspondientes a sus respectivas esposas: doña Juana Manuel y doña Catalina de Lancaster. No se conservan por tanto las imágenes yacentes de Juan I ni de su primera esposa doña Leonor de Aragón, si bien en el siglo XVI, cuando se consuma la demolición del antiguo cenotafio de los Trastámara y se trasladan los sepulcros, fueron ejecutadas sendas estatuas orantes de ambos reyes para personalizar y dignificar su arcosolio sepulcral renacentista.

¹⁷ Vid. COLLAR DE CÁCERES, op. cit. (1983).



LÁMINA 24:

Imagen yacente de Enrique III, correspondiente a su sepulcro en la Capilla de Reyes Nuevos de la catedral de Toledo.

Los cuatro bultos funerarios de época Trastámara¹⁸ destacan por su rígida majestuosidad. Aparecen todos coronados, incluyendo la presencia de sendos ángeles arrodillados que figuran sostener dicho emblema como muestra de su importancia y trascendencia en la idea de soberanía. Si las figuras masculinas agarran a su vez la imprescindible espada envainada contra su cuerpo y el cetro, en los ejemplos femeninos es el tradicional misal y el rosario los que complementan objetualmente la figura. Llama la atención en el caso de Enrique III el hábito franciscano en vez de las ricas vestiduras –con el tradicional manto regio- que viste su abuelo, al igual que en el caso de doña Catalina la correspondiente adopción del hábito dominico; ambos ejemplos demuestran así las inquietudes devocionales de estos monarcas, además de configurar un interesante par de ejemplos relativos a la iconografía de humildad¹⁹.

En el borde de la yacente de Enrique II y Catalina de Lancaster se conservan todavía restos de la antigua inscripción en caracteres góticos, donde puede leerse el

¹⁸ Han sido estudiados por PÉREZ HIGUERA, T.: “Los sepulcros de los Reyes Nuevos (Catedral de Toledo)”, *Tekne*, I, 1985, pp. 131-139.

nombre del escultor encargado de su ejecución: el Maestro Luys; por su parte en el de doña Juan Manuel también se ha conservado el fragmento de inscripción que reconoce al Maestro Pedro Rodríguez como su artífice, pudiendo ser atribuido también a éste el bulto idealizado de doña Juana Manuel²⁰. Por las elegantes formas iconográficas y estilísticas de estas imágenes yacentes, de inspiración italianizante, sus artífices han sido puestos en relación con la magnífica escuela escultórica toledana de fines del siglo XIV y comienzos del XV, formada al amparo del excelso maestro Ferránd González²¹, a quien se atribuyen obras tan destacadas como el sepulcro del obispo don Pedro Tenorio o del obispo Vicente Arias de Balbona²². No obstante, estos sepulcros regios toledanos no alcanzan la calidad de los atribuidos a Ferrand González, lo que podría delatar una realización posterior a la muerte de aquél en 1410, correspondiéndose perfectamente con el probable encargo del conjunto completo —en origen seis sepulcros— por parte de la reina regente doña Catalina de Lancaster.

El sepulcro de la reina doña Beatriz de Portugal en el convento de *Sancti Spiritus* de Toro.

Hacia 1440 debió de ejecutarse el soberbio sepulcro exento de la reina doña Beatriz de Portugal, segunda esposa de Juan I y al que sobrevivió bastantes años. En las

¹⁹ Vid. NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M.: “Iconografía de humildad: el yacente de Sancho IV”, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, III, 1985, pp. 169-175.

²⁰ PÉREZ HIGUERA, op. cit. (1985); AZCÁRATE, J.M^a.: *Arte gótico en España*, Madrid, 1996, p. 202.

²¹ PÉREZ HIGUERA, T.: “Ferrand González y los sepulcros del taller toledano (1385-1410)”, *B.S.E.A.A.*, XLIV, 1978, pp. 129-142; PÉREZ HIGUERA, op. cit. (1985), pp. 138-139.

etapas finales de su vida se retiró al convento dominico del *Sancti Spiritus* de Toro, habitando en una edificación palatina anexa, eligiendo además su iglesia como lugar de inhumación. Mientras la imagen yacente representa a doña Beatriz en su dimensión regia, coronada por dos ángeles, con ricas vestiduras y el tradicional rosario y misal en sus manos, en uno de los lados de la yacija vuelve a ser representada, pero en esta ocasión vestida ya con el hábito de humildad dominico en correspondencia al espacio conventual. Si la cabecera y pies de dicha yacija se reserva para los habituales temas de la Anunciación y Crucifixión, el otro lado largo estará ocupado por los relieves figurativos de santos y santas de la orden de predicadores enmarcados en góticas hornacinas.

Tanto el sepulcro como la documentación del convento del *Sancto Spiritus* no contempla el nombre del maestro encargado de ejecutar este magnífico sepulcro de alabastro. Su estilo depurado y ecléctico obliga a atribuirlo a un artista que conoce bien el estilo internacional de resabios italianizantes, pero al tiempo capaz de plasmar en la obra resabios formales endeudados ya con la tradición más ampulosa del arte borgoñón de comienzos del siglo XV, sin que haya que rechazar asimismo las referencias propias de la fusión escultórica del territorio suizo. En cualquier caso, dicho escultor ha sido puesto en estrecha relación con el llamado “Maestro de Anaya”, autor del extraordinario sepulcro de aquel prelado en la Catedral de Salamanca²³, si bien no alcanza la perfección técnica y formal de aquél, por lo que será conveniente identificarlo con uno de sus discípulos más destacados. En cualquier caso, nos hallamos ante una de las

²² PÉREZ HIGUERA, op. cit. (1985); CENDÓN FERNÁNDEZ, op. cit. (1995), tomo II, pp. 931-937 y 1.043-1.053.

²³ Vid. CAMÓN AZNAR, J.: “El escultor del Arzobispo Anaya”, *Revista de la Universidad de Zaragoza*, XVII, nº 1, enero-marzo 1940, pp. 3-12; CENDÓN FERNÁNDEZ, op. cit. (1995), tomo II, pp. 873-901.

piezas sepulcrales más destacadas del arte peninsular del siglo XV, donde además debe ser justamente valorada la excepcional originalidad de la doble yacente en tierras castellanas (frente a Aragón, Francia o Suiza).

La estatua orante de Pedro I (Museo Arqueológico Nacional de Madrid).

Entre los fondos del Museo Arqueológico Nacional de Madrid se encuentra la estatua orante que representa a Pedro I “el cruel”. Fue realizada a mediados del siglo XV por encargo de su nieta doña Constanza de Castilla, priora del convento de Santo Domingo el Real de Madrid y responsable del traslado de los restos mortales del monarca desde Alcocer a su iglesia conventual en 1446, para lo que contó con el pertinente permiso de Juan II. Esta imagen presidió el suntuoso mausoleo entonces erigido hasta la destrucción del edificio, restando del mismo únicamente esta pieza que ingresaría en 1869 en el Museo que actualmente la custodia²⁴.

El anónimo escultor que llevó a cabo esta imagen para el sepulcro del rey don Pedro puede ser identificado con el denominado “maestro de don Álvaro de Luna”²⁵ o en su defecto con un artista estrechamente vinculado a su taller. Dicho maestro, formado en torno a la escuela franco-borgoñona, realizó diversos trabajos que se localizan en tierras castellanas –sobre todo Toledo y Sigüenza– hacia la tercera y cuarta décadas del siglo XV. Precisamente su denominación alude al primer sepulcro

²⁴ GÓMEZ BÁRCENA, M^a J.: “Figura orante de Pedro I”, en *Maravillas de la España medieval. Tesoro sagrado y monarquía* (dir. I. G. Bango Torviso), tomo I (*Estudios y catálogo de la exposición*). León-Madrid, Junta de Castilla y León y Caja España, 2001, ficha n^o 63.

²⁵ PÉREZ HIGUERA, M^a T.: “El sepulcro del arzobispo don Sancho de Rojas, en su capilla de la catedral de Toledo”, en *Homenaje al profesor Hernández Perera*, Madrid, 1992, pp. 577-581.

bronceo de don Álvaro de Luna y su esposa en su capilla de la catedral toledana, y que años más tarde sería sustituido por el que se ha conservado hasta la actualidad. Tal origen formativo del supuesto artífice explicaría entonces el modelo de estatua orante, de gran tradición en Francia, pero totalmente novedosa en Castilla; de este modo, y salvo el mencionado caso de los Luna en bronce (ca. 1440), será preciso considerar ésta estatua de don Pedro como la primera orante en piedra ejecutada en el reino.

El sepulcro de doña Juana de Castro en la catedral de Santiago de Compostela.

En la actual Capilla de las Reliquias de la catedral compostelana se halla el sepulcro perteneciente a la reina doña Juana de Castro, segunda esposa de Pedro I, con quien apenas conviviría. El matrimonio se había celebrado en Cuéllar en 1354, y para ello el rey don Pedro adujera ser nulo y sin validez el anterior casamiento efectuado con doña Blanca de Borbón (1352). Por su parte doña Juana, hija de Pedro de Castro, había quedado viuda de Diego de Haro, señor de Vizcaya. Diversos testimonios parecen coincidir en que, pese a lo efímero de dicha convivencia matrimonial –se llega a afirmar que un solo día²⁶, volviendo de inmediato el rey junto a su amante doña María de Padilla- sin embargo doña Juana quedaría embarazada de un hijo, Juan, que sería el tronco del apellido Castilla²⁷.

Doña Juana residiría en la villa de Dueñas, donada por su regio esposo, hasta su muerte el 21 de agosto de 1374, siendo sepultada en la antigua capilla de los Reyes

²⁶ LÓPEZ FERREIRO, A.: *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago*, tomo VI, Santiago, 1903, p. 148.

de la Catedral de Santiago. El monumento sepulcral, de granito, ha de ser datado en el último cuarto de siglo, sin que sea posible precisar una fecha más concreta. Si una inscripción identifica con certeza la identidad de la dama en él enterrada, la propia yacente representa a doña Juana de Castro con la inequívoca corona regia que delata su condición. Finalmente, también en la yacija aparece de manera alterna una sucesión de escudos con las armas de los Castro y del reino castellano-leonés.

No se tiene constancia documental ni epigráfica del autor de dicho monumento funerario, si bien podría ponerse en relación con alguno de los talleres góticos que por aquel entonces trabajaban en Santiago, y que a menudo se desplazaban incluso a otros lugares más o menos cercanos para la realización de otros sepulcros²⁷. Desde un punto de vista estilístico, los rasgos escultóricos resultan arcaizantes, a lo que a buen seguro contribuye a propia dureza del granito empleado, aunque también la falta de unas maneras escultóricas y técnicas más depuradas en sus anónimos artífices.

IV.3.- LA PINTURA SOBRE TABLA.

Son sólo dos las obras pictóricas sobre tabla que incluyen representaciones regias en el período aquí estudiado: La *Virgen de Tobed* (Colección Vázquez-Fisa) y la tabla central del *Retablo de don Sancho de Rojas* (Museo del Prado). En ambas va a ser

²⁷ ARCO, R. del: *Sepulcros de la Casa Real de Castilla*, Madrid, 1954, p. 297.

²⁸ Como ocurre con Betanzos. Vid. SÁNCHEZ AMEIJERAS, M^a.R.: “Circulación de modelos y talleres itinerantes: el papel de artistas y comitentes en la evolución tipológica de la escultura funeraria en la Galicia medieval”, en *Los caminos y el arte (Actas del VI Congreso Español de Historia del Arte C.E.H.A.)*, tomo II (*El arte en los caminos*), Universidad de Santiago de Compostela, 1989, pp. 233-239 (para nota p. 236).

la iconografía de piedad la que defina a las figuras regias allí incluidas, lo que las convierte en piezas todavía más destacadas. Asimismo, la calidad técnica y estilística que muestran ambas pinturas, así como su interesante programa iconográfico y amplio sentido iconológico, obligarán a un detenido y pormenorizado análisis en el capítulo correspondiente.

En el primer caso, su procedencia aragonesa ya implica de antemano probables influencias italianizantes, debido a la generalizada llegada de presupuestos toscanos –y sobre todo sieneses– y su rápida asimilación por los pintores catalano-aragoneses de la segunda mitad del siglo XIV e inicios del XV. La posterior tabla toledana delatará también su adscripción a una corriente artística de claros influjos del gótico internacional, y cuyo triunfo en tierras castellanas se percibe con claridad a fines del siglo XIV y en los años iniciales del XV.

La Virgen de Tobed (Colección Vázquez-Fisa).

Procedente del santuario zaragozano de Nuestra Señora de Tobed, esta tabla central de un desaparecido retablo gótico dedicado a Santa María se halla actualmente en la Colección Vázquez-Fisa de Madrid²⁹. En ella se representa el tema de la Virgen de la Humildad que, sentada en el suelo, amamanta al Niño, mientras dos parejas de ángeles la flanquean en actitud de adoración. Ya en la parte inferior se disponen en actitud orante dos figuras masculinas a la derecha –Enrique de Trastámara y su hijo,

futuro Juan I- y dos femeninas a la izquierda –doña Juana Manuel y su hija doña Leonor. Aunque los cuatro están coronados, lo cierto es que diversos indicios apuntan a que la obra debió de ser encargada y realizada hacia 1367-1369, por tanto antes del suceso de Montiel que lo habría de alzar definitivamente al trono castellano; para ello hay que recordar que en 1366 Enrique había sido solemnemente coronado en las Huelgas Reales de Burgos, tras hacerse temporalmente con el reino hasta su derrota a manos de Pedro I en la Batalla de Nájera (3 de abril de 1367), y tras lo cual hubo de refugiarse en Aragón.

La documentación de Tobed no explicita la autoría de la pieza. Sin embargo, diversas razones formales aconsejan una atribución a los hermanos Pedro y Jaime Serra (sobre todo este último, dado el parecido temático y formal con la correspondiente tabla central del retablo de la iglesia parroquial del Palau de Cerdanya³⁰). Se plasman así una serie de presupuestos estilísticos tomados del ámbito sienés, aunque sometidos ya al filtro peninsular de Arnau Bassa y de Ramón Destorrents, siendo este último el maestro con el que se formó el propio Pedro Serra³¹. La presencia de los donantes en la pintura florentino-sienesa, e italiana en general, estaría allí ya plenamente asumida ya avanzado el *Trecento*, generalizándose en la Península Ibérica a partir de su incorporación por los pintores catalano-aragoneses.

²⁹ PIQUERO LÓPEZ, M^a.A.B.: “Virgen de Tobed”, en *Maravillas de la España medieval. Tesoro Sagrado y Monarquía* (dir. científico I.G. BANGO TORVISO), tomo I (*Estudios y catálogo*), León-Madrid, 2001 (a), ficha nº 187, pp. 443-445 (para nota p. 443)).

³⁰ PIQUERO LÓPEZ, op. cit. (2001-a), pp. 443-445.

³¹ Vid. GUDIOL RICART, J. y ALCOLEA, S.: *Pintura gótica catalana*, Barcelona, 1986, pp. 49-52.

La tabla central del Retablo del arzobispo don Sancho de Rojas (Museo del Prado).



LÁMINA 25:

Tabla central del retablo del arzobispo don Sancho de Rojas.

(Madrid, Museo del Prado).

Fruto del encargo realizado por el arzobispo don Sancho de Rojas hacia 1419 para el altar mayor de la iglesia monástica de San Benito el Real de Valladolid, la tabla pintada central representa a la Virgen con el Niño Jesús, quienes respectivamente colocan la mitra sobre la cabeza del retrato del prelado orante y la corona sobre la correspondiente de quien debe ser identificado como Juan II. Si don Sancho es a su vez presentado por san Benito, el rey cuenta con el respaldo de Santo Domingo de Guzmán. Se asiste de nuevo a una iconografía de piedad donde el sentido salvífico está muy presente, al igual que una consideración teológica de la idea de poder que se quiere extender a la propia soberanía temporal del monarca.

De nuevo es la influencia italiana sobre la pintura castellana la que determina el resultado final de la obra. De nuevo el más absoluto anonimato obliga a una hipotética atribución al que se ha dado en denominar “Maestro del arzobispo don Sancho de Rojas”, identificable con el maestro castellano Rodríguez de Toledo³². Este artista, reconocido como autor de los frescos de la capilla de San Blas del claustro de la catedral primada³³, estaría activo en el núcleo toledano en los últimos años del siglo XIV y comienzos del XV, habiéndose formado con el florentino Gherardo Starnina³⁴; sería además el organizador de un taller pictórico muy destacado en torno a esta ciudad que se mantendría activo a lo largo de todo el primer tercio de la centuria. Su estilo se caracteriza por las influencias de la tradición trecentista florentina, si bien ya bastante mitigadas por los aportes del estilo internacional y por el esfuerzo manifiesto para crear un lenguaje propio.

IV.4.- LA MINIATURA.

A lo largo del período cronológico de gobierno castellano por parte de la dinastía Trastámara la miniatura alcanzó un escaso desarrollo, tanto en lo que a la iluminación de códices se refiere como a la de documentos. Y en concreto va a ser bajo el reinado de Enrique IV cuando la miniatura Trastámara disfrute de un cierto período

³² GUDIOL RICART, J.: *Pintura Gótica*, tomo IX de *Ars Hispaniae*, Madrid, 1955, pp. 206-211.

³³ PIQUERO LÓPEZ, M^a.A.B.: “Relación Del retablo del arzobispo don Sancho de Rojas con la capilla de San Blas de Toledo y sus influencias italianas”, en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte (Granada 1973)*, tomo I, Granada, 1976, pp. 441-448.

³⁴ PIQUERO LÓPEZ, M^a.A.B.: *La pintura toledana anterior a 1450 (El trecento)*, Madrid, 1983, tomo I, pp. 208-214.

de esplendor. Con anterioridad a este monarca, la aparición de iluminaciones en las que aparezcan representados monarcas no bíblicos se reducirá a un documento de privilegio de Enrique III y al interesante códice de los *Castigos e documentos del rey don Sancho* que incluye varias miniaturas con dicha peculiaridad.

La presencia de Enrique IV en el trono castellano resultará determinante para la generalización de la conformación plástica de genealogías monárquicas relativas a la Casa Real Castellano-Leonesa. Referidos ya los pormenores que definen la sucesión de imágenes que encarga el monarca enriqueño para completar la galería retratística de la Sala de los Reyes del Alcázar de Segovia, se observa que un semejante interés dinástico también va a ser planteado en el ámbito de la miniatura del momento. Y para ello la obra literaria elegida será la conocida *Genealogía de los Reyes de Castilla*, de Alonso de Cartagena, que pasa a convertirse en la reinterpretación y aun actualización de textos anteriores que, como las dos partes de la *Estoria de España* de Alfonso X el Sabio, tan estrecho vínculo guardan con este tipo de temas. Se convierten además estas genealogías en muestras fehacientes del interés que ya desde el siglo XIII, pero sobre todo en el siglo XV, suscita la historia y el mejor conocimiento del pasado como sustento para el presente.

Son dos las ediciones iluminadas a pluma de la mencionada *Genealogía* de Alonso de Cartagena que se llevan a cabo bajo el reinado de Enrique IV³⁵; teniendo en cuenta que en ninguna de ellas se constata la fecha de realización, se hace preciso recurrir a diversos elementos de análisis para ratificar tal adscripción de ambas

³⁵ Madrid, Biblioteca de Palacio, Ms. 2.Ll.2; Madrid, Archivo Histórico Nacional, Ms.

ediciones al tercer cuarto del siglo XV, así como para ajustar en la medida de lo posible una datación más aproximada si cabe.

Junto a las anteriores *Genealogías*, es preciso mencionar asimismo un tercer códice especialmente rico en lo que a la inclusión de miniaturas se refiere: el *Libro del caballero Zifar*, que se considera igualmente un encargo del propio Enrique IV. Además de mostrar el interés que el contenido textual de este libro de tema caballeresco despertó necesariamente en el monarca, una edición tan sumamente cuidada y con el número tan elevado de miniaturas que contiene delata por tanto su especial inclinación por la obra.

Finalmente, en este tercer cuarto del siglo XV se ejecutarían diversos documentos de una exquisitez formal pocas veces alcanzada, puesto que la iluminación constituía un complemento fundamental para la elegante escritura gótica pausada a la hora de dignificar algunos privilegios y concesiones por parte de Juan II y Enrique IV a los nobles que tenían en mayor estima; de ahí que además de los tradicionales sellos rodados de cuidada factura, las orlas comiencen a detentar un protagonismo nunca visto gracias a la minuciosa ornamentación vegetal e incluso figurada –seres híbridos y fantásticos, ángeles o, ya con Enrique IV, también *putti* de influencia italianizante- con abundantes contrastes cromáticos. Y en algunos de estos documentos, en los que siempre la letra inicial adquiere un notable desarrollo decorativo, ésta llegaría a albergar en alguna ocasión la imagen del monarca otorgante de la carta de privilegio en cuestión.

Documentos con figuración regia en las iniciales miniadas.

Entre los fondos documentales de época Trastámara, cabe destacar tres piezas en las que sus bellas iniciales miniadas han incluido representaciones regias que aluden al monarca que concede la correspondiente carta de privilegio. En todos los casos el destinatario es miembro de la alta nobleza, a quien el soberano hace partícipe de alguna donación o concesión.

De los tres, el más destacado es el que refiere la donación y confirmación por parte de Enrique IV de la fundación de un mayorazgo a don Juan Pacheco y su esposa, doña María de Portocarrero, en el año 1462³⁶ [LÁMINA 26]. En el camper de la letra “E” que inicia la fórmula diplomática característica de estas cartas de privilegio (*En el nombre de Dios Padre...*) se dispone el busto del monarca; por la calidad y estilo de su factura, dicha miniatura ha sido atribuida a Juan de Carrión³⁷, uno de los principales iluminadores de la época de Enrique IV y cabeza de un taller ubicado en Ávila; precisamente dejó constancia de la realización de diversas miniaturas de varios Libros de Coro de la catedral abulense mediante la inclusión de su nombre al margen, al tiempo que también se le han adjudicado sendas miniaturas de dos tomos con misas de santos, además de otras muchas atribuciones³⁸.

³⁶ Toledo, Archivo Histórico Nacional-Sección Nobleza, Frías, carp. 34, doc. 17 (olim carp. 111, doc. 2). Se fecha el documento en Almazán, a 29 de enero de 1463.

³⁷ BOSCH, L.M.F.: “El taller de Juan de Carrión: los libros seculares”, *Archivo Español de Arte*, CCLXIV, 1993, pp. 353-371 (para nota p. 362).

³⁸ Vid. PLANAS BADENAS, J.: “El manuscrito de París. Las miniaturas”, en *Libro del caballero Zifar. Códice de París*, vol II (*Estudios publicados bajo la dirección de Francisco Rico*), Barcelona, 1996, pp. 137-192 y 274-284 (para nota pp. 146-147).

LÁMINA 26:

Retrato de Enrique IV en la inicial de un privilegio rodado de confirmación al marqués de Villena y su esposa del mayorazgo fundado en 1462 (29 de enero de 1463).

(Toledo, Archivo Histórico Nacional-Sección Nobleza, Fondo Frías, Carp. 34, Doc. 17).



Se ha mencionado la posibilidad de que dicho retrato pudiese constituir una de las primeras muestras de plasmación fidedigna a los rasgos fisiognómicos del monarca, debido a la expresividad del rostro; sin embargo, tal hipótesis ha de ser revisada teniendo en cuenta la similitud que dichos rasgos muestran con los de algunas figuras del *Libro del caballero Zifar* encargado por el mismo Enrique IV.



LÁMINA 27:

Retrato de Enrique III en la inicial de un privilegio rodado de 1392. Archivo de la catedral de Sevilla, sección IX, c. 116, nº 42.

LÁMINA 28:

Retrato de Juan II en la inicial de una carta de privilegio concedida a doña Brianda, hija de don Juan Hurtado de Mendoza, en 1447 (época de Enrique IV). Madrid, Biblioteca de Francisco Zabálburu, M 11-163.

Sin la calidad del anterior, pero con similares granadas en su orla además de un *putto*, se muestra la imagen mayestática de Juan II en una carta de privilegio por la que en 1447 este monarca autorizaba a doña Brianda, hija de don Juan Hurtado de Mendoza y de doña María de Luna, la percepción anual de cincuenta doblas de oro por juro de heredad³⁹ [LÁMINA 28]. Sin embargo, y por lo señalado con respecto a la orla, cabe pensar que dicho documento sea una copia posterior –de época de Enrique IV- que se lleva a cabo con el propósito de dignificar artísticamente dicho privilegio por deseo de la propia familia Mendoza. Frente al documento de la colección Frías, éste presenta ya una figura regia más estereotipada y menos cuidada, si bien será necesario resaltar el trono en perspectiva frontal y la ubicación espacial en un ábside que evoca un baldaquino.

El paso del tiempo y los consiguientes cambios en el gusto estético serán precisamente los que determinen las notables diferencias existentes entre la representación mayestática anterior –de Juan II- y las incluidas en los documentos anteriores, especialmente a los del último tercio del siglo XIV. Así, a la vista de la miniatura dentro de una orla polilobulada que representa a Enrique III en un privilegio rodado del año 1392 dirigido a la catedral de Sevilla⁴⁰ [LÁMINA 27], éste aparece sentado en tres cuartos en un sencillo banco con almohadón, ciñendo corona de amplios lóbulos y sosteniendo la espada en alto con la mano derecha, mientras cruza la pierna izquierda sobre la derecha en actitud de soberanía. Es la imagen del rey-juez, y su punto

³⁹ Madrid, Biblioteca de Francisco Zabálburu, M 11-163. Se fecha el documento en Valladolid, a 15 de diciembre de 1447.

de partida habrá de remontarse necesariamente a la tradición miniaturística propia de la segunda mitad del siglo XIII.

El códice miniado de los *Castigos e documentos del rey don Sancho* de la Biblioteca Nacional de Madrid.

De los diversos manuscritos bajomedievales que copian el texto del anónimo autor de los *Castigos e documentos del rey don Sancho*, en la Biblioteca Nacional madrileña se conserva una edición⁴¹ con una importante colección de miniaturas datadas hacia 1420-1430⁴². Entre las escenas incluidas, en un buen número de ellas se dispone la imagen del rey administrando justicia, de ahí que aparezca entronizado y, además de la imprescindible corona, que también porte la espada en alto o en su defecto un largo cetro con remate flordelisado [LÁMINA 29]. La presencia asimismo de cortesanos y súbditos a su alrededor para completar convenientemente estas escenas de cariz jurídico contribuyen a resaltar la actitud en majestad del soberano.

⁴⁰ Sevilla, Archivo de la catedral, sección IX, c. 116, nº 42.

⁴¹ Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. 3.995.

⁴² KELLER, J.E. y KINKADE, R.P.: *Iconography in Medieval Spanish Literature*, Lexington, 1983, pp. 52-53.



LÁMINA 29:

Miniatura del códice de *Castigos e documentos del rey don Sancho* (ca. 1420-1430).

Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 3.995.

Se desconoce la identidad del iluminador que lleva a cabo esta empresa miniaturística, en la que además se prescinde de enmarques en las escenas para que las figuras dispongan de un mayor espacio, así como de elementos espaciales que evoquen una ubicación concreta para las escenas. Sin embargo, la introducción de referencias volumétricas como los plegados a partir de contrastes cromáticos, o la propia disposición de la figura regia entronizada en tres cuartos, son recursos que revelan una presencia de influjos italianizantes no exentos de ciertos componentes flamencos.

La Genealogía de los Reyes de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid.

Alonso de Cartagena –o Alonso de Santa María (ca. 1385-1456)- fue uno de los principales intelectuales de la Castilla del siglo XV, continuando la estela teológica e historiográfica iniciada ya por su padre, Pablo de Santa María, sin olvidar asimismo a su hermano, el cronista Alvar García. Pertenecientes a una familia de judíos conversos, un año antes del *pogrom* antijudío de 1391 abrazaron el cristianismo (hasta el momento Salomó ha-Leví, futuro Pablo de Santa María, había sido gran rabino de Burgos), para

después desempeñar importantes tareas de índole política, cultural y religiosa al amparo de la monarquía Trastámara⁴³. Y si el padre llegó a acceder a la condición episcopal, primero de Cartagena y luego de Burgos, además de ser nombrado canciller mayor de Juan II en 1412, el propio Alfonso también llegaría a ceñir las mismas mitras que su padre (obispo de Burgos a partir de 1435), destacando todavía en mayor medida en el ámbito de la jurisprudencia y la teoría y *praxis* política, y manteniéndose igualmente en el entorno inmediato de la Corte⁴⁴.

En origen la *Genealogía de los reyes* o *Anacephaleosis* fue escrita en latín por su autor, quien acabaría su redacción poco antes de su muerte. Y si desde 1456 se sucedieron diversas ediciones manuscritas latinas⁴⁵, cuando menos desde 1463 también se comenzarían a llevar a cabo versiones y glosas en castellano de la obra⁴⁶. Algunos de los ejemplares manuscritos, tanto de la segunda mitad del siglo XV, como del XVI, fueron ricamente acompañados con miniaturas, dibujos y grabados, delatando un probable destino cortesano.

El códice de la *Genealogía de los Reyes de Castilla* de Alonso de Cartagena que se conserva en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid (Ms. 2.L1.2 ó Ms. II-3.009)

⁴³ Vid. CENDÓN FERNÁNDEZ, M.: “La memoria de un converso. El obispo Alfonso de Cartagena y su vinculación jacobea”, en *Estudios sobre patrimonio artístico. Homenaje del departamento de Historia del Arte de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Santiago de Compostela a la Prof.Dra. M^a del Socorro Ortega Romero* (coord. M^a D. Barral Rivadulla y J.M. López Vázquez), Santiago de Compostela, 2002, pp. 205-229.

⁴⁴ Vid. *El Libro de la Genealogía de los reyes de España de Alfonso de Cartagena*, tomo II (estudio, transcripción y traducción por B. PALACIOS MARTÍN), Valencia, 1995, p. 23-59.

⁴⁵ Sobre la *Genealogía* y su autor pude consultarse RUIZ GARCÍA, E.: “El sueño de la edición múltiple: unos testimonios tempranos”, *Pliegos de Bibliofilia*, 8, 4º trimestre 1999, pp. 5-25.

⁴⁶ *El Libro de la Genealogía...*, op. cit. (1995), p. 63.

se considera que fue llevado a cabo para Enrique IV⁴⁷. Realizado en papel, consta de 208 hojas de 298 x 211 mm., con letra redonda del siglo XV a plana entera. Se cree que sería la traducción llevada a cabo por Juan de Villafuerte en 1463⁴⁸, pese a no incorporar las glosas y adiciones características de los restantes manuscritos que incluyen dicha traducción, aunque sí incorpora una frase del encabezamiento del glosador que se refiere a tales aportes⁴⁹. Por tanto, la fecha de ejecución de esta edición ilustrada ha de ser posterior a 1463, y posiblemente en torno a 1470, como se verá en el estudio correspondiente a la iconografía de poder.

En este códice se incluyeron ochenta y dos bellos dibujos a pluma en los que se representaron reyes, reinas, infantes, etc., con unos trazos muy sueltos y elegantes, lo que convierten a este ejemplar en el más cuidado e interesante iconográficamente de todas las versiones manuscritas castellanas. Y es que dentro de la general sencillez que cabría esperar para un conjunto dibujístico como éste, sin embargo llama la atención el variado repertorio de adornos, caprichosos tocados y posturas desenfadadas y de interrelación gestual entre los personajes que el anónimo dibujante ha querido plasmar a lo largo de las diversas páginas. Por tanto, y aun cuando no se obvian los símbolos de poder característicos de toda representación regia de la época, sin embargo los enmascara e incluso frivoliza⁵⁰. Esto es lo que acontece con el retrato entronizado de Enrique III, al disponerlo en un escaño cubierto por un airoso baldaquino al que se

⁴⁷ DOMÍNGUEZ BORDONA, J.: “Miniatura”, en *Miniatura, grabado y encuadernación*, vol. XVIII de *Ars Hispaniae* (J. Domínguez Bordona y J. Ainaud de Lasarte), Madrid, 1962, pp. 15-242 (para nota p. 195).

⁴⁸ Vid. al respecto RODRÍGUEZ MONTEDERRAMO, J.L.: “Las glosas latinas a la *Anacephaleosis* y las adiciones de Juan de Villafuerte”, *Reales Siktios*, XXXIII, nº 129, 1996, pp. 16-25.

⁴⁹ *El Libro de la Genealogía...*, op. cit. (1995), p. 69.

⁵⁰ YARZA LUACES, op. cit. (1988), p. 277.

agarra el monarca con una mano, o también con la representación ecuestre de Enrique IV pisoteando con los cascos del caballo las cabezas cortadas de unos sarracenos⁵¹.

La incorporación de retratos reales en esta obra genealógica vendría determinada por la propia estructura con que la concibió Alonso de Cartagena, puesto que al disponer sucesivamente un pequeño resumen de la vida y hechos más destacados de cada monarca, se ofrecía al mismo tiempo diversos elementos y motivos de inspiración al dibujante o miniaturista para recrear cada tipo regio. No obstante, no debe perderse de vista un aspecto histórico-artístico fundamental en las series iconográficas que completan los textos de muchos libros genealógicos: dejan de ser simples motivos ornamentales para convertirse en plasmación gráfica de la idea que el genealogista trata de transmitir a su tiempo⁵². Finalmente, y en función de una supuesta escala de valores, el soberano debe ser pintado siempre de cuerpo entero –como en efecto se constata– mientras las otras personas de su familia y entorno serán reproducidas sólo parcialmente⁵³.

La *Genealogía de los Reyes* del Archivo Histórico Nacional de Madrid.

Anterior a la del Palacio Real es la edición de la *Genealogía de los Reyes de Castilla* que figura entre los fondos del Archivo Histórico Nacional de Madrid (Códice 983). Está realizada en papel y sin foliar, constatándose además en ella el año de

⁵¹ SÁNCHEZ CANTÓN, op. cit. (1948), p. 80.

⁵² *El Libro de la Genealogía...*, op. cit. (1995), p. 79.

⁵³ RUIZ GARCÍA, op. cit. (1999), p. 12.

realización: 1456⁵⁴. El texto, latino, está escrito a dos columnas, con letra redonda o semigótica característica de mediados y segunda mitad del siglo XV, no excesivamente cuidada; se ha utilizado tinta de tono oscuro, si bien como era habitual en este tipo de códices, se empleó asimismo el color rojo para las iniciales y calderones, así como para la identificación explícita de los monarcas representados en las miniaturas. No obstante, en algunos de los espacios dejados por el copista principal, los dibujos posteriores no lo han ocupado por completo, permitiendo así la inclusión de textos marginales con letra correspondiente a otra mano diferente, aunque posiblemente de la misma época o un poco más tardía.

Con respecto a las miniaturas que se incluyen en este códice, están realizadas a pluma, con tinta oscura, sin bien las dos últimas -correspondientes a Juan II y Enrique IV- también incluyen algún relleno cromático en dorado, azul celeste y ocre. Ocupan los espacios en blanco dejados por los copistas del texto a la hora de conformar las columnas, si bien la adecuación al comentario concreto de cada reinado implicará que en ocasiones el espacio asignado al dibujo pueda aparecer al comienzo, en medio o bien al final de cada uno de tales columnas. Y por lo mismo tampoco será infrecuente que en una misma página pudieran aparecer hasta dos miniaturas.

Si al comienzo del códice todos los espacios en blanco fueron sistemáticamente ocupados por las miniaturas para las que fueron concebidos, sin embargo una vez rematada la galería de reyes godos y realizada la correspondiente a don Pelayo y Favila,

⁵⁴ A.H.N., Sección Códices, Códice 983: "ALFONSO DE SANTA MARÍA, obispo de Cartagena.- Árbol Genealógico de los Reyes de Castilla y León. Año 1456, febrero 29.- En nota de don Aureliano Fernández Guerra, dice que ha pasado a su poder el 28 de abril de 1883 por donación de don Fermín Canella, vicerrector de la Universidad de Oviedo. Procede del colegio de Jesuitas de Chile y perteneció luego a Jovellanos".

la labor dibujística se interrumpe por completo hasta los últimos folios, donde únicamente serían rellenados los huecos correspondientes a Enrique III, Juan II y Enrique IV. Finalmente, en las últimas páginas fue dibujado un árbol genealógico a partir de roleos vegetales, donde se incluyó con tinta roja los nombres de todos los monarcas hispano-visigodos y castellano-leoneses; remata la sucesión con Enrique IV, si bien se realizaron aún tres roleos más: si en un principio quedaron vacíos, esperando posiblemente una continuidad del texto sobre los reinados futuros -para lo que también se dejaron algunos folios en blanco antes del propio árbol genealógico-, finalmente serían incluidos por una misma mano que suponemos ya del siglo XVI por la letra cortesana empleada, y con una tinta oscura, las inscripciones correspondientes a Isabel I, Felipe y Juana y Carlos V en los mencionados roleos finales, así como la alusiva a Felipe II ya a continuación de los mismos.

Junto al nombre de Enrique IV que figura en el roleo correspondiente, y para no dejar duda alguna acerca de la composición del manuscrito en tiempos de este monarca, el copista añadió la aclaratoria frase “*que hodie regnat*”, evidenciando por tanto esa datación entre 1454 y 1474 para esta edición miniada de la *Genealogía de los reyes de Castilla* del Archivo Histórico Nacional. Asimismo, y aunque el análisis más pormenorizado de las diferentes miniaturas se llevará a cabo en los capítulos correspondientes de este trabajo, sí interesan ahora las dos últimas, relativas a Juan II y al propio Enrique IV, por ser las que ofrecen un mayor cuidado -incluso con las incorporaciones cromáticas como complemento del dibujo a pluma- frente a las anteriores (entre ellas la previa de Enrique III). En el caso de Juan II, su retrato ecuestre se ve flanqueado por las figuras de sus familiares, además de la imagen de San Vicente Ferrer: a izquierda de la página la reina doña María, primera esposa del monarca, junto

a sus hijos don Enrique (futuro Enrique IV), doña Catalina y doña Leonor; a la derecha del recuadro del monarca, y con una representación más discreta, aparece su segunda esposa doña Isabel, acompañada a su vez por los infantes don Alfonso y doña Isabel.

También el retrato de don Enrique IV, última miniatura realizada en el códice, muestra al soberano en función de una iconografía ecuestre que, no obstante, ha querido incidir en el componente islámico a la hora de representar al monarca con las vestiduras, escudo y lanza característicos del enemigo: parece una alusión a la incursión militar llevada a cabo contra el reino nazarí de Granada a comienzos de su reinado (1455-1457), sin que tampoco haya de obviarse el interés y atracción que pese a todo mostraría por aquella cultura a lo largo de su vida. En este caso la representación del soberano no se acompaña de ninguna otra figura familiar, a diferencia del correspondiente a su padre.

Todo ello viene a ratificar por tanto la datación que acompaña al propio texto, de manera que también las miniaturas serían fruto de una ejecución en los primeros momentos del reinado de Enrique IV. De ahí que todavía se preste una especial atención a la representación de Juan II, así como la inclusión de los demás miembros de la Familia Real, a la sazón todavía vivos varios de ellos y con gran importancia también en aquel momento de gobierno de su sucesor; y por lo mismo, ya la antepenúltima de las miniaturas, correspondiente a su abuelo Enrique III, resulta mucho menos cuidada. Enrique IV aparece sin embargo solo en su imagen retratística, lo que podría obedecer a la falta de descendencia que, de otro modo, hubiese obligado a incluir ya el retrato de su esposa en segundas nupcias: doña Juana de Portugal (con quien se había desposado el 21 de mayo de 1455, tras la declaración de nulidad de su primer matrimonio con doña

Blanca de Navarra en 1453); al fin y al cabo es preciso recordar la importancia del papel engendrador en el caso de las reinas: hasta 1462 no nacería la princesa doña Juana. Finalmente, la particular iconografía ecuestre de Enrique IV remitiría igualmente a esas incursiones militares contra el reducto musulmán granadino en esos primeros años de su reinado, o cuando menos a la intencionalidad de llevarlas a cabo desde el momento mismo en que sube al trono.

Retomando nuevamente la galería de retratos regios que figura en este códice iluminado de la *Genealogía de los reyes de Castilla* de Alonso de Cartagena, conservado en el Archivo Histórico Nacional de Madrid, cabe destacar también la distinción de dos manos diferentes, aun cuando ninguna de ellas muestre una excesiva pericia en los respectivos dibujos a pluma que realizaron, sino más bien todo lo contrario. El primero de ellos, quizás algo más capacitado técnica y formalmente, muestra una mayor precisión lineal; realiza unas figuras siempre muy esbeltas y elegantes, con una cierta expresividad en los ojos mediante sutiles sombras en las cuencas oculares, así como un interés por variar las miradas, al tiempo que los cabellos están conformados por líneas pequeñas y abundantes; cuando dispone a los personajes con trajes talares, éstos siempre son representados rozagantes, con independencia de que la figura se presente sedente o erguida.

En cuanto al segundo de los iluminadores, al que podría atribuirse su intervención a partir del retrato de Leovigildo (e incluyendo por tanto a los tres Trastámaras del final), se caracteriza ya por unas formas anatómicas poco estilizadas; entre los rasgos fisiognómicos de sus personajes cabe resaltar la nariz frontal con fosas suavemente indicadas, los ojos presididos por redondas pupilas bien marcadas, y la boca

cerrada describiendo una amplia y ondulada línea; a ello se une la representación de unas manos de largos dedos, así como la disposición de trajes talares ya no rozagantes. En cualquier caso, éste parece deudor en buena medida de las maneras artísticas del primero, aunque no posea su destreza y capacidad técnica en el manejo de la pluma.

La iconografía regia que recoge este manuscrito genealógico incluye, además de las ya mencionadas representaciones ecuestres de Juan II y Enrique IV, también diversos retratos mayestáticos y otros con el rey en pie aunque portando sus emblemas habituales, así como un buen número de dibujos en los que distintos hechos históricos o aspectos trágicos vinculados con la propia muerte del soberano -tal y como se recoge en el propio texto al que complementan las diversas miniaturas- fueron los elegidos para conformar una galería de retratos regio en los que nunca falta la corona, la espada o el cetro en su defecto.

El *Libro del caballero Zifar* de la Biblioteca Nacional de París.

Con una datación y autoría difíciles de precisar, el *Libro del caballero Zifar* constituye una de las obras de ficción más destacadas de la prosa castellana bajomedieval, correspondiéndose con la materia caballeresca. A partir del prólogo fundamentalmente, donde se menciona la reciente muerte de la reina doña María de Molina, se ha establecido el período comprendido entre junio de 1329 (muerte de la reina) y 1350 (año en que se celebró un jubileo romano del que no tiene constancia el autor) como fechas límite *post quem* y *ante quem*⁵⁵. A su vez, aunque se ha señalado a

Ferrán Martínez, también mencionado en el prólogo, como autor del Libro⁵⁶, sin embargo el hecho de figurar explícitamente en el relato como paradigma de conducta es considerado por J.M. Cacho Blecua como justificación suficiente para negar su autoría - no cabría semejante muestra de soberbia en un relato cuyo sistema de valores condena este pecado- y distinguir por consiguiente a un escritor anónimo, quizás de ascendencia hidalga, estrechamente relacionado con Ferrán Martínez y miembro de la administración cortesana al servicio regio⁵⁷.

El trasfondo moral de los protagonistas del relato, así como sus propios vínculos con la condición regia, obligan a destacar el paralelismo que a menudo se establece con los llamados “regimientos de príncipes”. No en vano, a mediados del siglo XIV ya Juan García de Castrojeriz, en su *Glosa castellana al Regimiento de Príncipes* directamente inspirado por el *De regimine principum* de Egidio Romano, introducía una glosa en la que exaltaba a tres caballeros -Amadís, Tristán y el propio Zifar- como modelo de conducta caballeresca para los lectores oyentes castellanos⁵⁸.

⁵⁵ CACHO BLECUA, J.M.: “Los problemas del Zifar”, en *Libro del caballero Zifar. Códice de París* (estudios publicados bajo la dirección de Francisco Rico. Al cuidado de Rafael Ramos), Barcelona, 1996, pp. 55-94 (para nota pp. 57-60).

⁵⁶ MENÉNDEZ PELAYO, M.: *Orígenes de la novela*, vol. I, Madrid, 1905, p. 294; HERNÁNDEZ, F.J.: “Ferrán Martínez, «escrivano del rey», canónigo de Toledo, y autor del *Libro del Cavallero Zifar*”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXXXI, 1978, pp. 289-325; ID.: “Noticias sobre Jofré de Loaisa y Ferrán Martínez”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, IV, 1980, pp. 281-309.

⁵⁷ CACHO BLECUA, op. cit. (1996), pp. 60-62 y 68.

⁵⁸ “*estos cuentan maravillas de Amadís e de Tristán e del Cavallero Syfar*” (LUCÍA MEGÍAS, J.M.: “Los testimonios del Zifar”, en *Libro del caballero Zifar. Códice de París* (estudios publicados bajo la dirección de Francisco Rico. Al cuidado de Rafael Ramos), Barcelona, 1996, pp. 95-136 (para nota p. 104)). Vid. asimismo ROUBAUD, S.: “Les manuscrits du *Regimiento de príncipes* et l’*Amadís*”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, V, 1969, 207-222; ID.: “Encore sur le *Regimiento* et l’*Amadís*”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, VI, 1970, pp. 435-438; GUARDIOLA, C.: “La mención del *Amadís* en el *Regimiento de príncipes*, aclarada”, en *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval. Santiago de Compostela, 2 al 6 de diciembre de 1985* (ed. Vicente Beltrán), Barcelona, 1988, pp. 337-345.

Lámina 30:

Miniatura del *Libro del Caballero Zifar*, de un códice iluminado del tercer cuarto del siglo XV.

(París, Biblioteca Nacional de Francia, Ms. Spagnol 36).



Se entiende que el caballero ha de pertrecharse con las armas, combatir y aventurarse en el mundo, lo que conlleva un compromiso con el acendramiento espiritual, e implica por tanto un concepto de “psicomaquia” a la hora de analizar sus fuentes simbólicas⁵⁹. Además, en el libro aparecen recogidos aquellos intereses políticos que eran propios de los reinos peninsulares desde mediados del siglo XIII -poblamiento de la tierra- al tiempo que por lo que a esta investigación concierne, también se destaca la función pública de la persona regia: defensa del territorio, administración de justicia o respeto hacia los fueros entre otros aspectos propios de la España cristiana⁶⁰.

En la Bibliothèque Nationale de France se conserva una edición del tercer cuarto del siglo XV (Ms. Espagnol 36), profusa y bellamente iluminada con 242

⁵⁹ Vid. ACEBRÓN RUIZ, J.: “La idea de ‘psicomaquia’ En la tradición simbólica del *Libro del caballero Zifar*”, en *I Curso de Cultura Medieval. Actas* (Aguilar de Campoo, octubre, 1989), León, 1991, pp. 275-280 (para nota pp. 278-279).

⁶⁰ CACHO BLECUA, op. cit. (1996), p. 62; GAUTIER, D.J.: “L’histoire castillane dans la première moitié du XIV siècle”, en *Actas del I Simposio de Historia Medieval. Madrid, 22-23 de marzo de 1969*.

miniaturas⁶¹, que ha sido tomada en cuenta para este trabajo dado su interés iconográfico en lo que concierne a la figura del rey [LÁMINA 30]. Aunque el primer folio es de vitela, los restantes -hasta un total de 192 con cuatro hojas de guarda al principio y al final- son ya de papel estriado y uniforme, con unas medidas aproximadas de 400x260 mm. Las marcas de filigrana de los mismos -dos flechas ensartadas, media luna, carro de dos ruedas y flor- se corresponden con mediados y finales del siglo XV⁶². El texto está escrito a dos columnas, con letra redonda o semigótica y tinta de tono oscuro, a excepción de la roja para los epígrafes y calderones y morada también para calderones. En cuanto a las capitales situadas al comienzo de los capítulos, son góticas iluminadas con motivos arabescos y fitomórficos, utilizándose el cromatismo dorado para rellenar el cuerpo de la letra realizado con tinta marrón, y el azul celeste y el rojo burdeos para las decoraciones interiores, si bien el contorno de la letra se remarcará siempre con tinta negra.

Las miniaturas de este códice están repartidas a lo largo de todo el texto, si bien su situación y medidas variarán, de manera que si afectan a una sola columna sus dimensiones serán aproximadamente de 120x100 mm., mientras que si ocupan la anchura de la caja entonces podrán llegar a medir 150x180mm. Diversos aspectos estilísticos y compositivos han permitido distinguir hasta cinco manos diferentes, que se habrían repartido el trabajo de manera más o menos regular en función de los cuadernos que conforman este códice⁶³. Tal labor iluminativa debe ser puesta en relación con el

La investigación de la historia hispánica del siglo XIV. Problemas y cuestiones, Madrid y Barcelona, 1973, pp. 239-252.

⁶¹ GALVÁN FREILE, F.: “La producción de manuscritos iluminados en la Edad Media y su vinculación a las monarquías hispanas”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, XIII, 2001, pp. 37-51.

⁶² LUCÍA MEGÍAS, op. cit. (1996), p. 98.

proceso de revitalización experimentado por la miniatura castellana desde mediados del siglo XV, gracias sobre todo al llamado grupo Carrión⁶⁴, y que supuso un vuelco radical con respecto a la escasez miniaturística de la primera mitad de siglo (con la única excepción de los libros de coro toledanos, sevillanos y leoneses) y aun de la centuria anterior.

No cabe duda acerca del encargo regio que habría de originar la composición de esta cuidada edición del *Libro del caballero Zifar* de la Biblioteca Nacional parisina, tal y como demuestra el escudo de armas del reino de Castilla situado en la parte central del margen superior del fol. 1r (cuartelado de castillos y leones), timbrado por una corona de cinco florones y flanqueado por sendos ángeles tenantes acompañados por las granadas que identifican claramente a Enrique IV. Por tanto, la fecha de realización de este códice deberá fijarse en el tercer cuarto del siglo XV. En el inventario correspondiente a la colección bibliográfica de Isabel la Católica se cita un manuscrito con el mismo título que ha sido identificado con este ejemplar miniado⁶⁵. Tras la constatación de su probable pertenencia a la familia Croy de Chimay, ya en 1526 aparece citado en el inventario de manuscritos pertenecientes a Margarita de Austria⁶⁶,

⁶³ AVRIL, F. *et alia*:: *Manuscrits enluminés de la Péninsule Ibérique*, París, 1982, pp. 136-137.

⁶⁴ PLANAS BADENAS, J.: “El manuscrito de París: las miniaturas”, en *Libro del caballero Zifar. Códice de París* (estudios publicados bajo la dirección de Francisco Rico. Al cuidado de Rafael Ramos), Barcelona, 1996, pp. 137-192 (para nota p. 139).

⁶⁵ SÁNCHEZ CANTÓN, F.J.: *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica*, Madrid, 1950, pp. 22 y 44, nº 66-C; YARZA LUACES, J.: “Isabel la Católica, promotora de las Artes”, *Reales Sitios*, XXVIII, 1991, pp. 57-64 (para nota p. 62); YARZA LUACES, J.: *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*, Madrid, 1993, p. 98; BOSCH, L.M.F.: “El taller de Juan de Carrión: los libros seculares”, *Archivo Español de Arte*, CCLXIV, 1993, pp. 353-371 (para nota p. 354).

⁶⁶ L. V. Delisle señala que el códice llegó a mostrar en origen las armas de la familia Croy de Chimay, bibliófilos del entorno de los Duques de Borgoña, por lo que cabe conjeturar acerca de la probable presencia del *Libro del caballero Zifar* entre los manuscritos comprados a Charles de Croy, conde de Chimay, por Margarita de Austria en 1511 (DELISLE, L.: *Le Cabinet des manuscrits de la Bibliothèque nationale, étude sur la formation de ce dépôt comprenant les éléments d’une histoire de la calligraphie de la miniature, de la reliure, et du commerce des livres à Paris avant l’invention de*

para pasar luego a la biblioteca de su sobrina María de Hungría, tal y como se constata en un inventario realizado en 1565; desde ese momento formará parte de los fondos de la biblioteca de los duques de Borgoña hasta 1796, en que acompañado por otros muchos manuscritos, de Bruselas es trasladado a París para ingresar en la Bibliothèque Française, en donde permanece hasta la actualidad⁶⁷. Por tanto, la única duda se plantea a la hora de dilucidar cómo este códice pudo haber pasado de la propiedad de Isabel la Católica a la de los condes de Chimay, al no existir documentación que lo permita explicar⁶⁸.

En cuanto a la autoría de sus miniaturas, desde el punto de vista estilístico se pueden diferenciar varias manos, si bien en líneas generales todos ellos habrán de adscribirse al grupo de Juan de Carrión, quien también participaría en su ejecución como miniaturista más importante⁶⁹. Juan de Carrión sería la cabeza de un taller más amplio. Se han llegado a reconocer a otros cuatro iluminadores posibles además del

l'imprimerie, París, 1874, p. 359; LUCÍA MEGÍAS, op. cit. (1996), p. 104; PLANAS BADENAS, op. cit. (1996), pp. 142-144.

⁶⁷ Para el estudio del periplo de este valioso códice hasta su actual presencia entre los fondos de la Biblioteca Nacional de Francia vid. AVRIL *et alia*, op. cit. (1982), p. 137; MICHELANT, M.: "Inventaire des vaiselles, bijoux, tapisseries, peintures, manuscrits, etc. de Marguerite d'Autriche, régente et gouvernante des Pays-Bas, dressé en son palais de Malines, le 9 Juillet 1523", *Compte rendu des séances de la Commission Royale d'Histoire, ou Recueil de ses bulletins*, XII, 1871, p. 55; LUCÍA MEGÍAS, op. cit. (1996), pp. 104-105; PLANAS BADENAS, op. cit. (1996), pp. 142-143.

⁶⁸ Esto siempre y cuando el códice inventariado en la biblioteca de la reina Isabel se corresponda con este miniado, aunque en caso contrario las dudas serían las mismas: por qué de manos de Enrique IV pasó a la de los condes de Chimay. Entre las múltiples conjeturas que cabe plantear pueden tener más verosimilitud las que apunten hacia una posible venta del códice por parte de la monarquía española - incluso a la muerte de la propia Isabel la Católica- o bien su utilización como regalo o donación de cara a los Países Bajos, en relación a la política matrimonial forjada entre los Reyes Católicos y Maximiliano de Austria, acabando en manos de estos bibliófilos epígonos de los duques de Borgoña (de donde volvería nuevamente a manos regias con doña Margarita de Austria).

⁶⁹ SAULNIER, A.: "Oeuvres inédites de l'enlumineur Juan de Carrión", *Revue de l'Art*, LVII, 1982, pp. 56-60 (para nota p. 58); YARZA LUACES, J.: "Los Reyes Católicos y la miniatura", en *Las artes de Aragón durante el reinado de Fernando el Católico*, Zaragoza, 1993, pp. 63-97 (para nota p. 65); YARZA LUACES, J.: "La pintura medieval española: el mundo gótico", en *La pintura española*, I, Milán, 1995, p. 174; PLANAS BADENAS, op. cit. (1996), pp. 144-146.

maestro⁷⁰, e incluso cinco⁷¹, reconocidos con las denominaciones genéricas de “Maestro de la Pasión”, “Maestro de los Árboles Redondos”, “Maestro Español”, y los que J. Planas Badenas ha identificado como el miniaturista de un Libro de Horas de la biblioteca escurialense⁷² y otro pintor ya muy secundario⁷³.

En el *Libro del caballero Zifar* el rey muestra como fin primordial realizar el bien común para sus súbditos y el territorio sobre los que gobierna. No parece casual que Enrique IV mostrase un especial interés por semejante relato, hasta el punto de ordenar la realización de esta espléndida edición miniada: en la lucha que se manifiesta implícitamente entre la monarquía y la nobleza por el control político y social, se observa una clara inclinación del autor hacia la defensa de la realeza frente a las aspiraciones de los grandes señores⁷⁴.

Tanto la narración ficticia como ya antes el prólogo ensalzan la lealtad, condenando a su vez la traición con la pena máxima de acuerdo con el corpus legislativo castellano, convirtiéndose éste castigo en ejemplar como exaltación del poder monárquico en una época tan conflictiva como había sido la minoría de edad de Fernando IV y Alfonso XI⁷⁵ -cuando se escribió- o buena parte del reinado de Enrique

⁷⁰ SAULNIER, op. cit. (1982), pp. 58-60.

⁷¹ PLANAS BADENAS, op. cit. (1996), p. 155.

⁷² Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial, Ms. Vit. 11.

⁷³ Vid. SAULNIER, op. cit. (1982); BOSCH, op. cit. (1993); PLANAS BADENAS, op. cit. (1996).

⁷⁴ STÉFANO, L. de: “El malhechor feudal en el *Libro del cauallero Zifar*”, *Anales de Filología Hispánica*, III, 1987, pp. 25-35 (para nota p. 34).

⁷⁵ Vid. CACHO BLECUA, J.M.: “La crueldad del castigo: el ajusticiamiento del traidor y la ‘pértiga’ educadora en el *Libro del Cauallero Zifar*”, en *Aragón en la Edad Media. Sesiones de trabajo. IV Seminario de Historia Medieval (Violencia y conflictividad en la sociedad de la España bajomedieval)*, Zaragoza, 1995, pp. 59-89.

IV -cuando se compone esta edición- por causa de las disensiones y aspiraciones políticas de la nobleza. Con todo, el *Libro del caballero Zifar* propugna ante todo la exaltación de la caballería, de la institución y de los ritos a ella vinculados, por lo que esta cuidada edición evidencia asimismo el deseo del monarca Enrique que la encarga de perpetuar unas prácticas caballerescas⁷⁶ y una tradición venidas ya desde tiempos de Alfonso X y sus inmediatos sucesores, sin olvidar asimismo a su propio progenitor Juan II, en cuya corte el aún Príncipe de Asturias don Enrique se formó y participó de aquella realidad.

El *Libro de la Montería* de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid.

Al igual que el códice miniado del *Libro del caballero Zifar*, también un ejemplar bellamente iluminado del *Libro de la Montería* (Biblioteca de Palacio, Ms. 2.105) sería realizado para Enrique IV, puesto que también figura en él un escudo muy similar al que encabezaba el correspondiente margen superior del fol. 1r. del *Zifar*, incluyendo las granadas⁷⁷. Llegó a formar parte asimismo de la biblioteca de Isabel la Católica⁷⁸, si bien con el tiempo pasaría a pertenecer a la sevillana familia Ribera,

⁷⁶ Tanto el texto como las imágenes de él derivado en esta obra literaria inciden constantemente en el ideal caballeresco que impregna la vida nobiliaria y monárquica a fines de la Edad Media, caracterizado entre otras prácticas por la hospitalidad, la práctica de la cetrería, la tenencia de armas, el disfrute de una servidumbre amplia, la edificación de suntuosas moradas, el ejercicio de determinados cargos al servicio de los monarcas o el lujo de los rituales funerarios, tal y como sostiene H. Casado Alonso (CASADO ALONSO, op. cit. (1988), p. 39). Todos estos elementos están presentes en este *Libro del caballero Zifar*.

⁷⁷ En dicha datación seguimos los postulados de J. Planas Badenas, por resultar a nuestro parecer los más convincentes (PLANAS BADENAS, op. cit. (1996), p. 142). No obstante, estudios anteriores debidos a diversos autores apuntaron otras dataciones para la obra, dataciones que iban desde la época de Juan II –y anterior a 1423- según M. López Serrano (LÓPEZ SERRANO, M.: *Libro de la Montería del Rey de Castilla Alfonso XI*, Madrid, 1974), hasta su posible realización en tiempos de los Reyes Católicos (AVRIL, op. cit. (1982), p. 134; YARZA LUACES, op. cit. (1988), pp. 275-276).

probablemente por donación de esta misma reina a don Pedro Enríquez de Ribera, cuarto adelantado de Andalucía; Fadrique Enríquez de Ribera, primer Marqués de Tarifa, lo depositó a su vez en la Cartuja de Santa María de las Cuevas -lugar elegido por los Ribera para enterramiento familiar- en 1535⁷⁹, de donde pasaría definitivamente a formar parte de los fondos de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid⁸⁰.

El estilo de sus miniaturas ha sido puesto también en relación con las maneras pictóricas de Juan de Carrión⁸¹, el gran miniaturista de la época de Enrique IV, y de cuyo taller habrían de salir algunas de las creaciones más destacadas –tanto profanas como religiosas- de estos finales del gótico. El gusto franco-flamenco va a ser el predominante, aun cuando ciertas maneras italianas pudieran estar asimismo presentes. Además, también se ha considerado la probable influencia de la miniatura persa en las miniaturas de esta espléndida edición.

⁷⁸ YARZA LUACES, op. cit. (1991), p. 62; BOSCH, op. cit. (1993), p. 354.

⁷⁹ YARZA LUACES, J.: *La Nobleza ante el Rey. Los grandes linajes castellanos y el arte en el siglo XV*, Madrid, 2003, p. 305. Este autor no contempla expresamente la posibilidad de que este cuidado ejemplar del *Libro de la Montería* hubiese sido realizado para Enrique IV; no obstante, deja abierta la posibilidad de que a su propietario inicial, que él identifica con el cuarto adelantado de Andalucía don Pedro Enríquez de Ribera, fallecido en 1492, lo hubiese recibido del norte como regalo, dada la autoría castellana de las miniaturas. Por tanto, cabe entender que tal presente pudo haber sido otorgado a don Pedro Enríquez de Ribera por la propia reina Isabel la Católica antes de 1492.

⁸⁰ PLANAS BADENAS, op. cit. (1996), p. 142.

⁸¹ AVRIL et al., op. cit. (1982), p. 134.

LÁMINA 31:

Miniatura del *Libro de la Montería* de un códice iluminado del tercer cuarto del siglo XV.

(Madrid, Biblioteca del Palacio Real, Ms. 2.105).



El libro está escrito en primera persona, evocando así una supuesta autoría por parte del propio monarca Alfonso XI, al que los ilustradores por tanto representan de diversas maneras según las ocasiones elegidas para plantear las escenas. En estas miniaturas aparece con frecuencia el monarca que, siempre identificado por la corona, sin embargo está figurado conforme a unos postulados iconográficos del todo desenfadados en función del propio tema desarrollado en la obra. Así, en las escenas de cacería aparece montado en el correspondiente corcel, rodeado de caballeros y cortesanos que atienden al desarrollo de las actividades propias de la montería. Pero aun cuando la temática cinegética sea la predominante, sin embargo también se incluyó alguna imagen que recoge otros aspectos cotidianos de la vida regia; esto es lo que acontece con la alusión a la comida, y donde sólo está sentado a la mesa el propio rey, tal y como marcaba el protocolo de la época, atendido por sirvientes y cortesanos. Pero ello no significa que llegue a prescindirse de otro tipo de iconografía más acorde con la

figura regia, como aquélla donde la representación mayestática alcanza un protagonismo pese al desenfado teórico⁸² que implica la temática plasmada.

IV.5.- LA ORFEBRERÍA.

Entre las importantes piezas de orfebrería de fines del Medievo que se conservan en los territorios del antiguo reino de Castilla, sólo cabe mencionar la **Custodia de la catedral de Calahorra** (conocida como “el ciprés”)⁸³ como la única que fue utilizada como soporte para la inclusión de una representación regia. Se trata en concreto del retrato piadoso de Enrique IV, quien donó la mencionada obra en el año 1462 conforme reza la inscripción de su base [LÁMINA 32]. Realizada en oro y plata sobredorada, esta custodia de mano portátil está conformada por el tradicional cimborrio y pie prismático sobre base hexagonal, dejando entre ambas partes el templete abierto destinado a acoger el viril –ya de época rococó- así como la pequeña figurilla regia del rey donante, de unos siete centímetros de altura. La presencia de leones mordisqueando granadas en los soportes que flanquean este templete no vienen sino a ratificar los estrechos vínculos de esta custodia con Enrique IV, así como las placas de esmalte con las armas del reino que se localizan ya en la base.

⁸² YARZA LUACES, op. cit. (1988), p. 276.

⁸³ Vid. Burgos (MARTÍNEZ BURGOS, P.: “Custodia de Calahorra”, en *Reyes y Mecenas. Los Reyes Católicos-Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*, Toledo, Museo de Santa Cruz, 1992, ficha nº 1, p. 276), M^a B. Arrué Ugarte (ARRUÉ UGARTE, M^a B.: *Platería riojana (1500-1665)*, Logroño, 1993, pp. 274-275 y nota 45) y I.Gutiérrez Pastor (GUTIÉRREZ PASTOR, I.: “Custodia procesional “«EL Ciprés»”, en *Maravillas de la España medieval. Tesoro Sagrado y*

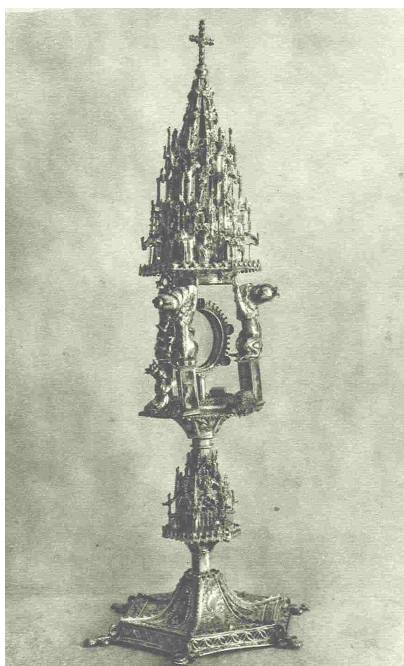


LÁMINA 32:

Custodia de la catedral de Calahorra (Logroño), donada por Enrique IV.

Jahns Delaz, 1462.

En la misma inscripción el artífice encargado de ejecutar esta magnífica pieza ha dejado a su vez constancia de su nombre: *Jahns Delaz*; la propia grafía original delata un probable origen germano en este maestro, al que además sólo se conoce a partir de esta pieza⁸⁴. Tal origen explicaría entonces la incorporación de la imagerie orante, tan extraña a las tierras castellanas, pero con gran tradición en el norte de Europa.

Pensada para la procesión del *Corpus Christi* que tanta importancia adquirió desde comienzos del siglo XIV, por ello mismo es preciso considerar a la figuración de Enrique IV no sólo desde una óptica piadosa y devocional, sino también desde el afán propagandístico de quien desea mostrarse como devoto cristiano, combatiendo contra el

Monarquía (dir. científico I.G. BANGO TORVISO), tomo I (*Estudios y catálogo*), León-Madrid, 2001, ficha nº 121, pp. 347-348).

⁸⁴ MARTÍNEZ BURGOS, op. cit. (1992), p. 276.

pecado y contra los enemigos de la fe (como los musulmanes granadinos). Finalmente, tal generosidad del monarca para con la sede catedralicia de Calahorra ha de ser entendida también por ocupar entonces su cátedra el obispo don Pedro González de Mendoza, perteneciente a una de las familias nobiliarias más ilustres del reino y uno de los principales apoyos de Enrique IV en un futuro.

IV.6.- LA NUMISMÁTICA.

La numismática de tiempo de los reyes Trastámara de Castilla destaca por su gran variedad e interés histórico e iconográfico. Las numerosas acuñaciones llevadas a cabo en el siglo XV, así como su cuidadosa elección de tipos, revelan un interés especial por parte de Juan II y sobre todo Enrique IV por este tipo de soporte gráfico.

Acerca de la capacidad propagandística que se concedía a los tipos gráficos numismáticos en la época da buena idea el hecho de que cualquier aspirante al trono de manera ilegítima -desde el propio Enrique II hasta el duque de Lancaster o el príncipe Alfonso- tenía entre sus prioridades la acuñación de monedas propias. O que cada monarca que accede a la corona de inmediato emite nuevas monedas donde se constate su nombre. Cecas como las de Burgos, Toledo, Sevilla, Coruña, Cuenca y, ya en tiempos de Enrique IV, también Segovia, fueron talleres reales permanentes.

Uno de los aspectos más destacados y propios del período Trastámara final – reinados de Juan II y Enrique IV- en el ámbito monetario fue la acuñación de unos

áureos de módulos y pesos muy exagerados, sin apenas paralelismos en el resto de Europa, y cuya finalidad parece trascender el tradicional mercantilismo (pese a ser múltiplos legales) para convertirse en obsequio destinado a altos personajes⁸⁵. Aunque no se conoce a los artífices de los tipos monetarios de la época Trastámara, la perfección alcanzada en algunas emisiones –sobre todo en estos grandes áureos- delata una formación destacada, posiblemente en el campo de la orfebrería.

A lo largo de estos más de cien años bajomedievales el tipo ecuestre tuvo una primera aparición con Enrique de Trastámara en los años inmediatamente anteriores a su definitivo ascenso al trono castellano, en acuñaciones llevadas a cabo en Burdeos y por ello consideradas imitación del franco de Juan II de Francia⁸⁶. Luego esta tipología desaparece hasta Juan II, quien la recuperará para sus excepcionales doblas áureas de 50; y también el infante don Alfonso en las doblas y medias doblas que acuña durante el período como pretendiente al trono castellano frente a su hermanastro don Enrique IV. Más excepcional va a ser la aparición de la iconografía mayestática como tipo destacado en las acuñaciones áureas del reinado de este último, y en las que el trono llegaría a jugar un papel destacado en cuanto a la diferenciación entre las numerosas emisiones de *enriques* (doblas): *enriques de la silla baja* y *enriques de la silla* [alta]⁸⁷ [LÁMINA 33]. Además de la corona y la espada, en estas doblas se retoma asimismo el pomo como emblema regio, aunque sin cruz; todo ello en aras a transmitir una idea de poder y autoridad absolutas sobre el reino.

⁸⁵ GIL FARRÉS, O.: *Historia de la moneda española*, Madrid, 1976 (2ª ed.), p. 349.

⁸⁶ GIL FARRÉS, op. cit. (1976), p. 350.

⁸⁷ Vid. GIL FARRÉS, op. cit. (1976), pp.

LÁMINA 33:

Anverso y reverso de la Dobra de 2 enriques, acuñada en tiempos de Enrique IV.

[Imagen: *Catálogo general...*, nº 642, p. 144].



En los distintos reinados otros tipos como bustos e iniciales de los nombres coronadas serían tipos habituales en los anversos monetarios. Y ya en el caso de Juan II también aparecen por vez primera otros elementos que, como ocurre con el escudo de la banda, constituían un emblema propio del rey frente a las armas del reino dispuestas - como venía siendo habitual- en el reverso.

Por lo que se refiere a las inscripciones que rodean a los tipos en anverso y reverso, siempre se empleará la fórmula que ya venía siendo tradicional con anterioridad: el nombre del monarca seguido de la fórmula “*Dei gratia rex*” que evoca el sentido cristiano de la monarquía y en cierto modo el componente divino que por inercia se sigue conservando en tales aportes escritos (como ocurría también con los documentos). Por lo mismo, se incluye asimismo la habitual alusión a los reinos de Castilla y León como complemento de las propias armas del reino en el reverso.

IV.7.- LA SIGILOGRAFÍA.

La sigilografía constituye uno de los campos más interesantes para el estudio de la iconografía regia y sus símbolos, así como para el análisis de la evolución

cronológica de los intereses propagandísticos en cuanto a la idea de soberanía y poder. Durante la Edad Media el tipo de sello usado de manera más frecuente en los sucesivos monarcas había sido la figura ecuestre del rey en el anverso y los emblemas heráldicos del reino en el reverso⁸⁸. Precisamente el particular simbolismo de las armas en los reinos hispánicos –sobre todo Aragón y Castilla- ha sido puesto en relación con el auge experimentado por la tipología ecuestre en los sellos reales, lo que supone una notable diferencia con respecto al resto de Europa (donde dichas figuraciones quedan habitualmente reservadas para los señores que detentan feudos del rey)⁸⁹.



LÁMINA 34:

Anverso y reverso de un sello plúmbeo de Enrique IV (Madrid, A.H.N., C. 95/9, A.G. 326).

Los sellos plúmbeos utilizados por los reyes Trastámara castellanos van a mostrar una notable diversidad en cuanto a los tipos iconográficos del anverso (el reverso mantendrá las armas del reino), produciéndose variaciones de unos monarcas a otros en función de la elección figurativa. Así, Enrique II y Juan I optaron durante su reinado por la iconografía mayestática para sus anversos sigilográficos, mientras

⁸⁸ GUTIÉRREZ BAÑOS, op. cit. (1997), p. 72.

⁸⁹ PALACIOS MARTÍN, B.: “Los símbolos de la soberanía en la Edad Media española. El simbolismo de la espada”, en *VII centenario del infante don Fernando de la Cerda*, Ciudad Real, 1976, pp. 273-296 (para nota p.286).

Enrique III y Juan II recuperarían ya la tipología ecuestre. La gran novedad va a venir de la mano de Enrique IV, por cuanto este monarca emplearía desde su acceso al trono castellano una imagen de poder nunca aplicada hasta entonces en los sellos castellanos, por ser más propia de los amonedamientos: el busto del rey coronado, con barba raída y manto recamado [**LÁMINA 34**]. En todo caso, su diseño ya no es una mera efigie simbólica propia del pasado, sino que pretende ser ya un retrato –idealizado en mayor o menor medida- del rey⁹⁰. En las inscripciones de nuevo figura la invocación divina y la mención al reino, similar por tanto al ámbito numismático.

Se conserva asimismo algún ejemplo sigilográfico de cera correspondiente a la reina doña Leonor de Aragón, primera esposa de Juan I⁹¹. Como se verá, la tipología de su anverso es una representación pedestre donde se figura a la reina coronada de pie sobre una ménsula; pese a su deterioro, todo parece indicar un seguimiento fidedigno de la tradición sigilográfica femenina empleada con anterioridad por doña María de Portugal (esposa de Alfonso XI) o doña María de Molina (mujer de Sancho IV), de ahí que haya que pensar en un manto como simbólica vestimenta alusiva a su condición junto con la corona, además del cetro en su mano derecha. Se observará por tanto una consciente diferenciación con respecto a la iconografía sigilográfica masculina de poder.

Por lo que se refiere a la autoría de las matrices de estos sellos, la documentación conservada guarda un absoluto silencio acerca de la identidad de sus

⁹⁰ MATILLA, J.M.: “Símbolos de privilegio y objetos de arte. Los documentos pintados en la sociedad española del Antiguo Régimen”, en *El documento pintado. Cinco siglos de arte en manuscritos*, Madrid, 2000, pp. 15-43 (para nota p. 28).

⁹¹ GUGLIERI NAVARRO, A.: *Catálogo de sellos de la Sección de Sigilografía del Archivo Histórico Nacional*, tomo I (*Sellos Reales*), Madrid, 1974, núms. 274 y 275, pp. 202-203.

artífices. Cabe pensar en orfebres y, sobre todo, en artesanos vinculados estrechamente con la realización de las matrices numismáticas en las cecas, habida cuenta de los evidentes paralelismos formales que existen entre ambos soportes iconográficos. De hecho, y aunque no llegasen a alcanzar la repercusión propagandística de las propias monedas, lo cierto es que los sellos contribuyeron en buena medida a expandir la idea que cada monarca deseó transmitir de su persona y poder soberano.

PARTE C

**PRESENCIA: “POR LA GRACIA DE DIOS
REYES DE CASTILLA Y DE LEÓN”**

CAPÍTULO V

LA IMAGEN REGIA DE “APARATO”:

ICONOGRAFÍA DE PODER

V.- LA IMAGEN REGIA DE “APARATO”:

ICONOGRAFÍA DE PODER

La imagen regia de “aparato” puede entenderse como aquella en la que se representa al monarca acompañado de los *regalia*, es decir, de los atributos que son propios y exclusivos de su persona y que por antonomasia identifican su especial condición. Teniendo en cuenta que el “retrato” regio en la Castilla de los Trastámara mantiene los rasgos genéricos e idealizados, huyendo de la captación fisonómica realista para incidir únicamente en la idea de *persona real*, esta imagen de “aparato” estará en buena medida condicionada por la carga simbólica que aportan los *regalia*, teniendo en cuenta además que no siempre se representará con los mismos; por tanto, en esta iconografía de poder se seleccionarán unos atributos u otros en función de los intereses políticos del momento, así como del público que potencialmente pudiera ver tales imágenes y comprender el significado político-propagandístico último que encierran.

Aunque pudiera considerarse la iconografía del rey entronizado como la más adecuada para reflejar la idea de poder, dadas las connotaciones sagradas que desde el mundo antiguo habían acompañado a este tipo de representaciones como respaldo para lo temporal, lo cierto es que tampoco se abandonó el “retrato” ecuestre que tanta repercusión había tenido desde la propia etapa imperial romana, y máxime en los siglos finales del Medievo, con el florecimiento del mundo caballeresco. Menor importancia

iconográfica tienen los bustos coronados, circunscritos al ámbito numismático, y que no obstante merecen una escueta atención debido precisamente a su simplicidad y sucinta - a la vez que inequívoca- plasmación del concepto de persona y poder regio; en este caso la inscripción juega un papel complementario de carácter explicativo y personalizador.

Dentro de los tipos iconográficos de poder, la representación del rey entronizado se observa dotada de una mayor categoría e importancia simbólica que la imagen ecuestre del monarca. Así, ya con anterioridad a los Trastámaras se constataba la presencia habitual del retrato ecuestre en los anversos sigilográficos, a excepción de aquéllos que incluyen asimismo la iconografía mayestática, cuya ocupación del anverso obliga a posponer para el reverso la tipología ecuestre. Ya con la llegada al trono castellano de Enrique II, éste optará por abandonar en sus sellos la tradicional iconografía ecuestre para incorporar la mayestática, probablemente como refrendo simbólico de un poder regio necesitado de consolidación; en estos mismos parámetros se movió asimismo su hijo y sucesor Juan I.

1.- EL REY Y LA *IMAGO MAIESTAS*.

Es la imagen mayestática por antonomasia, dado que además de representarse el rey habitualmente vestido con todos los *regalia* (o por lo menos los más destacados), éste además se muestra sentado en el trono, espacio mueble que designa el concepto mismo de la monarquía. Sentado en su trono el monarca refrenda de inmediato

su autoridad, constituyendo un elemento identificativo de su condición, puesto que sólo a él le está permitido su uso; no deberá olvidarse, asimismo, que junto con la corona es el símbolo por excelencia de la soberanía.

De todos los monarcas castellanos de la dinastía Trastámara, Enrique IV fue el que recurrió de manera más frecuente a esta iconografía como medio de representación de su persona -e incluso la de sus antepasados- y propaganda de un poder que, en su caso, fue no pocas veces negado o puesto en duda; soportes como el escultórico, la miniatura, la numismática o la sigilografía fueron considerados adecuados por el último Trastámara para mostrar al rey entronizado. En cuanto a sus predecesores dinásticos, cabe mencionar únicamente la adopción de tal “retrato” mayestático en los sellos empleados por Enrique II y Juan I.

EN LA SIGILOGRAFÍA.

Como ya venía ocurriendo en los ejemplos precedentes, la adopción de esta iconografía mayestática por algunos monarcas Trastámara como tipo sigilográfico implicaba su empleo exclusivo en los anversos. Esta prerrogativa, que diferencia a esta tipología iconográfica de las restantes posibilidades en cuanto a su adopción en los sellos de cera, implica por ello una consideración cualitativa superior y, de este modo, una atenta y cuidadosa selección de los componentes que formarán parte de la misma. Sólo así se logrará responder entonces a todas las expectativas puestas en la carga simbólica y propagandística que tales anversos mayestáticos cobran en lo que a la figura y condición regia se refiere, si bien las propias leyendas que acompañarán a tales sellos

implicarán asimismo una personalización de los propios monarcas que sucesivamente ocupan el trono y ciñen la corona del reino.

Desde su subida definitiva al trono castellano, **Enrique II** utilizó como tipología exclusiva de los anversos de sus sellos la iconografía mayestática. No parece casual tal decisión, teniendo en cuenta que en los dos ejemplos sigilográficos conocidos que fueron expedidos por la cancillería del primer Trastámara con anterioridad al suceso de Montiel había optado por el “retrato” ecuestre.



LÁMINA 35:

Anverso -mayestático- y reverso de un sello plúmbeo de Enrique II. Año 1371 (A.H.N., C. 20/12, A.G. 241.

En líneas generales todos los sellos de plomo conservados de este reinado [LÁMINA 35], de 51 mms. de diámetro, muestran una tipografía compositiva idéntica en sus anversos: la figura del rey se dispone sentada sobre dos leones sin corona, que asoman medio cuerpo cada uno a ambos lados del monarca. Viste una túnica larga y un manto sobre ésta, recogido sobre las rodillas. En cuanto a los *regalia*, estos anversos sigilográficos incluyen la corona, la espada y el *globus*; en concreto ciñe su cabeza con corona de tres florones, de los cuales el central tiene forma de cruz; la espada, de arriaz

recto y pomo flordelisado, está sostenida por su mano derecha, mientras con la izquierda soporta el *globus* rematado por una cruz de buenas dimensiones. La leyenda en latín que bordea el sello se dispone entre dos gráficas, en letra redonda y con mayúsculas góticas, precedida de la habitual cruz colocada en la parte superior del campo (indicando en cierto modo el comienzo de dicha leyenda); además, las palabras aparecen separadas por dos puntos; dicha leyenda reza:

† S : ENRICI : DEI : GRACIA : REGIS : CASTELLE : ET : LEGIONIS

A su vez, el reverso de tales sellos, también igual en todos los ejemplos, complementa al anverso mediante la inclusión de las armas del reino que a su vez legitiman al propio monarca que ha firmado el documento en cuestión (en este caso Enrique II): cuartelado por medio de una gran cruz, rematados los brazos de ésta por pequeñas flores de lis; en dicho cuartelado se alternan castillos y leones rampantes con corona; en cuanto a la leyenda de estos reversos, es idéntica a la del anverso:

† S : ENRICI : DEI : GRACIA : REGIS : CASTELLE : ET : LEGIONIS

Siguiendo el modelo de su padre, **Juan I** continuó empleando la iconografía mayestática en el anverso de sus respectivos sellos de cera (52 mms. de diámetro). Con todo, ya desde el momento mismo en que accede al trono introduce ciertas variaciones con respecto a su progenitor, lo que parece obedecer a un interés consciente por diferenciar su “retrato” regio, aunque fuese de manera bastante sutil. Así, el monarca se sienta en un trono a manera de silla curul, sostenido por dos leones. Viste amplia túnica y manto sobre ella, mientras su cabeza porta una corona de tres florones que deja ver la

melenas sueltas. como en el reinado anterior, con la mano derecha sostiene la espada y con la izquierda el *globus* rematado por una gran cruz [LÁMINA 36]. Las características formales de la leyenda son idénticas a las correspondientes de los sellos plúmbeos de Enrique II, reduciéndose la variación al lógico cambio de nombre y a la supresión de la T final en la conjunción copulativa ET:

† S : IOHANIS : DEI : GRACIA : REGIS : CASTELLE : E : LEGIONIS

LÁMINA 36:

Anverso -mayestático- de un sello plúmbeo de Juan I (A.H.N., sello suelto).



En el reverso se mantiene el cuartelado de castillos y leones rampantes con corona alternando; no obstante, la gran cruz que conforma dicho cuartelado ha sido ligeramente modificada mediante la transformación de los habituales remates en flores de lis en esquemáticas picas semejantes a las que caracterizan la cruz de Santiago¹. Por su parte, la leyenda también será igual a la que muestra el anverso:

† S : IOHANIS : DEI : GRACIA : REGIS : CASTELLE : E : LEGIONIS

Este sello de Juan I que se acaba de describir fue utilizado por el monarca en los primeros meses de su reinado. Pero entre el 15 y el 25 de septiembre de 1379 se constata el cambio de la matriz, pues los sellos de cera posteriores (también de 52 mms. de diámetro) mostrarán a su vez unas mínimas variaciones con respecto a los precedentes: en el anverso la cruz sobre el *globus* se representa más inclinada y la espada que sujeta con la mano derecha resulta más ancha; en el reverso detalles casi imperceptibles apenas diferencian estos castillos y leones de los precedentes. Por lo que se refiere a las leyendas, ambas recuperan la T final de la conjunción copulativa; al tiempo, la del anverso prescinde de la S inicial, mientras que la leyenda del reverso pierde -se supone que por error involuntario- la N de LEGIONIS. De este modo, ambas leyendas serán respectivamente:

† IOHANIS : DEI : GRACIA : REGIS : CASTELLE : ET : LEGIONIS

† S : IOHANIS : DEI : GRACIA : REGIS : CASTELLE : ET : LEGIOIS

Tras la muerte de Juan I, la iconografía mayestática no volverá a ser empleada en lo sucesivo por los reyes Trastáma en el ámbito sigilográfico, prefiriendo nuevamente la tipología ecuestre que con tanta frecuencia había sido utilizada en los sellos por los monarcas castellano-leoneses desde la Plena edad Media. En cuanto a los posibles precedentes en el uso del tipo iconográfico del rey entronizado, éste ya se halla de manera temprana en la propia casa real castellano-leonesa, y en concreto en el único sello de cera conocido de Alfonso VII. Y ya al margen de este excepcional ejemplo, el

¹ Vid. GUGLIERI NAVARRO, A.: *Catálogo de sellos de la Sección de Sigilografía del Archivo Histórico Nacional*, tomo I (*Sellos Reales*), Madrid, 1974, p. 188, (ficha nº 254).

empleo de esta iconografía mayestática en la sigilografía del reino de Castilla y León se limitará a todo el reinado de Sancho IV (en combinación con el reverso ecuestre) y a Alfonso XI a partir de 1332 (en este caso no de manera exclusiva, sino alternando con otras tipologías sigilográficas en los anversos de sus sellos, sobre todo la ecuestre).



LÁMINA 37:

Sello de cera de Alfonso VII. Año 1152
(A.H.N., C.1/1, A.G., 1).

Como ya se ha señalado, el único sello de cera conservado del reinado de Alfonso VII (1126-1157)², de una sola impronta y con 90 mms. de diámetro, es también de tipo mayestático [LÁMINA 37]. Con independencia de los motivos decorativos geométricos que flanquean el campo³, éste está presidido por la figura del monarca, sentado asimismo en una especie de silla curul, y vestido con túnica rematada en amplias mangas y ajustada a la cintura; la corona que ciñe su cabeza es de aro ancho, con tres picos que a su vez rematan en trifolios; pero la modificación principal con respecto a la iconografía mayestática empleada por los Trastámara vendrá dada por los emblemas que porta el rey: en la mano derecha el *globus* o pomo real (sin cruz) y en la

² Pende de un documento de donación que hizo el rey al monasterio de Sacramenia el 29 de abril de 1152 (Vid. GUGLIERI NAVARRO, op, cit., pp. 3-4 (ficha nº 1)).

³ Decoración fundamentada en series de tres semicírculos concéntricos a ambos lados de la figura, que se adosan a la gráfila interna que contiene la leyenda.

izquierda, junto al pecho, el cetro. La leyenda que bordea el sello entre dos gráficas reza:
† ADEFONSVS IMPERATOR HISPANIAE.

Pero esta iconografía mayestática no tendría continuidad en la sigilografía real castellano-leonesa hasta la subida al trono de Sancho IV (1284-1295). A lo largo de todo su reinado este monarca emplearía sellos con iconografía mayestática en el anverso, relegando la ecuestre para el reverso, si bien los ejemplos conservados delatan la utilización de varias matrices con pequeñas diferencias entre ellas en los tipos gráficos, en las leyendas e incluso en el diámetro (entre los 50 y los 119 mms.). La figura del monarca aparece sentada siempre sobre un sencillo trono, sin respaldo⁴. Y ya con independencia de ciertos detalles relacionados con la vestimenta⁵, lo más interesante desde el punto de vista simbólico serán los emblemas elegidos para la representación: la corona de tres florones ciñendo la cabeza, el cetro rematado en un águila -que podrá aparecer pasmada o explayada- que sostiene con la mano derecha y el *globus* rematado en una cruz con la izquierda (en ocasiones recogida esta mano hacia el pecho). Finalmente, en el campo de estos anversos se dispondrá asimismo un castillo de tres torres a la izquierda del monarca y un león rampante con corona a la derecha, en alusión al reino. La leyenda de estos sellos, también con ciertas variaciones, reza

⁴ Sin embargo, en sendos sellos de 1285 se introduce ya un paño plegado y galoneado cubriendo el trono en uno de ellos (pendiendo de una concesión regia al arzobispo y cabildo toledanos, del 13 de enero), mientras en el otro se complementa el trono desnudo con un escabel donde el monarca apoya sus pies (pende de una confirmación de concordia entre el obispo y cabildo abulenses con el concejo de dicha ciudad, de 10 de junio). Hasta 1291 los sellos de cera de Sancho IV tampoco incluían el almohadón, rasgo que cambia desde entonces: de un documento de concesión a la catedral de Toledo el 8 de enero pende un sello que por vez primera introduce el almohadón en el trono, además de aparecer éste cubierto por un paño plegado; desde entonces y hasta su muerte será la tipología que se mantenga inalterable.

⁵ Viste siempre larga túnica y un manto sobre ella, recogido sobre las rodillas y sujeto por un broche sobre el hombro derecho; resulta llamativo el ceñidor que ajusta la túnica a la cintura, por estar labrado, distinguiéndose en los ejemplos de los primeros años el motivo ornamental que lo cubría: crucecitas lobuladas.

habitualmente entre dos gráficas: † S : SANCII : DEY : GRACIA : REGIS : CASTELLE : TOLETI : LEGIONIS : GALLECIE⁶.



LÁMINA 38:

Anverso y reverso de un sello plúmbeo de Sancho IV. Año 1285 (A.H.N., C. 6/15, A.G. 99).

Durante el tiempo que duró su minoría de edad (1312-1325), e incluso en los años iniciales de su reinado, Alfonso XI empleó habitualmente en los anversos de sus sellos la tipología ecuestre⁷. Sin embargo, avanzado el año 1332 se constata el uso de nuevas matrices sigilográficas en las que la iconografía ecuestre pasa al reverso, mientras en el anverso se incorpora la representación del rey entronizado. Con diámetros que varían entre los 52 y los 56 mms. -aunque el sello conservado de 1332 alcanza los 117 mms.-, estos sellos de plomo muestran una interesante diversidad en lo que al trono se refiere: desde la sencilla banqueta rectangular⁸ o la silla curul flanqueada por dos leones⁹, hasta el amplio y magnífico escaño (incluye el almohadón) con

⁶ La leyenda de estos anversos sigilográficos de Sancho IV acostumbran a tener continuidad por el reverso ecuestre:

† SIBILIE : CORDVBE : MVRCIE : GIHENNII : ET : ALGARBI

No obstante, en algunos sellos tanto la leyenda del anverso como la del reverso varía con respecto al modelo general, resultando muy coincidentes entre sí:

† S : SANCII : ILLVSTRIS : REGIS : CASTELLE : ET : LEGIONIS (anverso).

† S : SANCII : ILLVSTRIS : REGIS : CASTELLE : ET : TOLETI (reverso).

⁷ Lo que implica que en el reverso aparezca el cuartelado de castillos y leones. En algunos sellos, no obstante, se dispondría un castillo en el anverso y un león rampante en el reverso, sustituyendo por tanto la figura monárquica por las propias armas reales.

⁸ Sello pendiente de un documento expedido el 2 de marzo de 1334 (Vid. GUGLIERI NAVARRO, op. cit. (1974), pp. 145-146 (ficha nº 197).

⁹ Sello pendiente de una carta expedida en el sitio de Gibraltar el 5 de julio de 1349 (GUGLIERI NAVARRO, op. cit. (1974), pp. 155-156 (ficha nº 210). Como éste se conserva otro sello del 10 de

minuciosa ornamentación que, ocupando todo el campo del sello, incluye en su ancho respaldo castillos de tres torres alternando con leones rampantes sin corona¹⁰. Viste en todos los ejemplos conservados túnica larga y manto sobre ella. En la mayoría de los casos la melena suelta y rizada queda a la vista bajo la corona de tres florones, llegando ésta en ocasiones a invadir el campo de la leyenda, cortándola¹¹. En cuanto a los *regalia* que la figura mayestática del padre de Enrique II porta en estos sellos de cera, mantiene en principio la tradición iniciada por Sancho IV: el cetro sostenido por la mano derecha (y rematado por un águila explayada) y el *globus* surmontado por la cruz con la izquierda, ante el pecho; no obstante, en un sello se plomo de 1349 pendiente de una carta expedida por el rey en Gibraltar¹², además de ampliar notablemente el tamaño de la cruz del *globus* se lleva a cabo un cambio muy importante en el emblema que porta con la mano derecha: la sustitución del cetro por una espada de hoja ancha y suavemente apuntada, con gavilanes arrollados en el extremo y pomo esférico. Las leyendas de estos anversos apenas muestran variación entre los ejemplos conservados de mediados de la década de los treinta, e incluso se repite en el reverso ecuestre: † S : ILLEFONSII : DEI : GRA : REGIS : CASTELLE : ET LEGIONIS¹³.

diciembre de 1345 (DOÜET D'ARCQ, M.: *Collection de Sceaux*, París, 1868, tomo III p. 445, ficha nº 11254 (citado por GUGLIERI NAVARRO)).

¹⁰ Así aparece en un sello pendiente de un privilegio rodado de confirmación a favor de la orden de Santiago, expedido el 1 de febrero de 1335, así como en otros dos privilegios a favor del convento de Sancti Spiritus de Salamanca (30 de mayo de 1335) y del monasterio lucense de Vilanova de Lourenzà (20 de septiembre de 1336) (Vid. GUGLIERI NAVARRO, op. cit. (1974), pp. 147-148 (ficha nº 198) y pp. 150-151 (ficha nº 203) respectivamente). La inclusión de las armas reales en el trono a modo de decoración viene determinado por la anvergadura de dicho escaño, pues en los sellos en los que éste es más reducido se incluyen dichas armas flanqueándolo; la única excepción vendrá dada por el sello pendiente de la carta expedida en Gibraltar el 5 de julio de 1349, puesto que al no incluir la habitual iconografía ecuestre en el reverso se relega a dicho espacio la alternancia entre castillos de tres torres y leones rampantes con corona dentro del tradicional cuartelado.

¹¹ Así ocurre en los sellos anteriormente mencionados. A su vez, en el sello de 1349 los florones de la corona son flordelisados.

¹² Vid. GUGLIERI NAVARRO, op. cit. (1974), pp. 155-156 (ficha nº 211).

¹³ Sin embargo, en ese sello un tanto especial de 1349 se produce una transformación excepcional: por primera y única vez a lo largo de toda la Edad Media castellano-leonesa aparece una leyenda escrita en

En función de todos los precedentes que acabamos de ver en el propio reino castellano.leonés, cabe pensar por tanto en que los dos primeros monarcas Trastámara tuvieron en aquéllos una importante fuente de inspiración a la que remontarse a la hora de ordenar la ejecución de las correspondientes matrices para los sellos de plomo y de cera. No obstante, y dada la excepcionalidad general que rodea al empleo de la iconografía mayestática en la sigilografía regia castellana, cabe preguntarse el porqué de su uso por parte de los Trastámara.

Sin tener en cuenta el caso excepcional de Alfonso VII *el Emperador*, lo cierto es que una revisión pormenorizada de los reinados de Sancho IV y de Alfonso XI aporta una coincidencia ceremonial que, dadas las fechas manejadas y la extensión que de la misma se pueda hacer a Enrique II y Juan I, podría justificar dicha iconografía mayestática en los sellos mencionados: la coronación solemne de todos ellos. Este simbólico acto, vinculado con el proceso celebrativo de entronización de los monarcas, apenas tuvo repercusión en el ámbito regio castellano-leonés, y de hecho en los últimos siglos medievales sólo aparece constatado en el caso del rey “Bravo” (coronado solemnemente el 3 de mayo de 1284 en Toledo), de Alfonso XI (en 1332 en el monasterio de las Huelgas Reales de Burgos, junto con su esposa doña María de Portugal), Enrique II (abril de 1366 también en las Huelgas Reales de Burgos) y Juan I (el 25 de julio de 1379 en idéntico marco que su padre y su abuelo). Tal consideración se ve reforzada asimismo por la cronología de los sellos analizados, por cuanto se observa una total coincidencia: en Sancho IV y Juan I aparecen en todo el reinado,

castellano, que en el anverso reza † S : DEL : MUI : NOBLE : DON : AL[FONSO : REI :] DE : CASTILLA : [DE] y en el reverso † TOLEDO : DE : LEON : DE GALISIA : DE : SEUILLA : DE : CORDUUA : DE [MURCIA] (vid. GUGLIERI NAVARRO, op. cit. (1974), pp. 155-156 (ficha nº 211)).

mientras que en el caso de Alfonso XI sólo aparece dicha tipología iconográfica a partir del momento de la coronación, que tuvo lugar años después del reconocimiento de su mayoría de edad (1325) y correspondiente inicio efectivo del gobierno; en cuanto a Enrique II, y aun cuando la coronación tuvo lugar en 1366, sin embargo no empleó anversos mayestáticos hasta su definitivo ascenso al trono castellano tras la muerte de su hermanastro Pedro I en 1369.

Si casual no puede ser este vínculo entre la iconografía mayestática en los sellos y la coronación de los monarcas que entonces la emplearon, cabe pensar entonces en motivaciones también similares que puedan explicar ambas cuestiones. En primer lugar hay que señalar que la legitimidad del ascenso al trono de todos ellos parece ser el punto de partida que podría haber originado la necesidad celebrativa de la coronación, como acto de refrendo de la nueva persona regia: el problema sucesorio de Sancho IV con los infantes de la Cerda a lo largo de todo su reinado; la prolongación de dicho conflicto hasta su nieto Alfonso XI, que incluso se verá enfrentado a Aragón y Portugal por extensión del mismo (sobre todo a mediados de la década de los treinta¹⁴).

Ya en el caso de los dos monarcas Trastámara, la legitimidad dinástica y la oposición a su presencia en el trono castellano -tanto interna como externa- harían conveniente que Juan I se coronase, como lo había hecho su padre cuando logró vencer a Pedro I en 1366. Semejante refrendo simbólico implicaba asimismo consecuencias propagandísticas, y la adopción de la iconografía mayestática en los sellos no vendría

¹⁴ Aun cuando el pretendiente al trono castellano desde la muerte de Alfonso X, don Alfonso de la Cerda, había renunciado definitivamente a sus aspiraciones regias y reconocido a Alfonso XI como legítimo monarca de Castilla en 1331, no obstante se produjo entonces la sublevación por parte don Juan Manuel y don Juan Núñez, representantes ambos de las poderosas casas de Lara y Haro, y que obtienen el apoyo de Aragón y Portugal en su enfrentamiento con el monarca.

sino a reforzar el papel de salvaguarda legal en los monarcas que la adoptaban. Al fin y al cabo el sello era el que aportaba la necesaria validación legal a todo documento expedido por el rey. Pero también por esto mismo, y quizás para evitar las lógicas suspicacias en cuanto a la validez de los documentos expedidos tras su coronación y en el período de reactivación de la lucha fratricida, Enrique II habría optado por unos sellos de anverso ecuestre que resultasen similares a los del propio Pedro I; y sólo tras la muerte de este último en Montiel comenzó a emplear el nuevo tipo mayestático que, además, marcaba las diferencias que el Trastámara pretendería con respecto a su predecesor.

Además de retomar una iconografía ya empleada por su padre y abuelo respectivamente, no ha de extrañar entonces que tanto Enrique II como Juan I optasen definitivamente por la espada como emblema regio portado por la mano derecha, dadas las alusiones jurídicas y de defensa de las leyes del reino que implicaba, además de aludir a la autoridad y poder monárquicos. Y como complemento reafirmativo de esta idea justiciera, la incorporación de los dos leones sin corona sosteniendo los tronos en ambos reinados acarreaba la inmediata alusión al trono de Salomón. Por tanto, cabe constatar que aquel intercambio de manos en los sellos de Sancho IV frente al de Alfonso VII a la hora de portar los emblemas regios por la figura monárquica -cetro en la derecha y *globus* en la izquierda- experimentó una nueva modificación en los años finales del reinado de Alfonso XI con la sustitución del cetro por la espada, manteniéndose luego con los primeros Trastámara. Y si el *globus* mantiene la tradicional cruz en relación con la idea imperial, tampoco habrá de pasarse por alto la forma crucífera del florón central de la corona que porta Enrique II, y que podría incidir en mayor medida en la condición de monarca tocado por la gracia de Dios; en cualquier

caso, la corona, como símbolo de la soberanía terrenal y divina, es inevitable ciñendo la cabeza del rey en cualquier representación regia, y con más razón aún en esta iconografía mayestática.

Como el monarca está figurado en estos anversos sigilográficos ejerciendo el poder, se le coloca el manto por encima de la túnica, si bien se ha simplificado (ya no aparece prendido sobre el hombro derecho). El concepto monárquico en toda su dimensión está representado por el trono, pues sentado en él el soberano reafirma su autoridad al estarle reservado su uso de manera exclusiva; aun cuando se haya perdido en estos anversos mayestáticos de los sellos Trastámara los magníficos tronos representados en la época de Alfonso XI, sin embargo cabe reseñar el interés que, junto a los mencionados leones que los sostienen e introducen así un interesante componente salomónico, adquiere asimismo la silla curul que en el caso de Juan I reafirma la inspiración en los modelos de los últimos años del reinado de Alfonso XI y, por extensión, se retrotraen al período altomedieval e incluso al mundo antiguo.

La iconografía mayestática en los sellos de plomo y cera, que tan infrecuentes fueron en el ámbito castellano, sin embargo tuvieron una gran importancia cuantitativa en otros reinos como el aragonés. Así, ya se constata su uso habitual desde el reinado de Alfonso II (1162-1196), incluso con la espada sostenida por la mano derecha; en cuanto a la izquierda, variará el emblema regio portado: de la flor de lis se pasará al *globus* a partir del reinado de Jaime I (1213-1276); con la subida al trono de Alfonso III de Aragón (1285-1291) se observa una nueva modificación: con la mano derecha porta el cetro rematado en flor de lis, mientras la izquierda queda reservada para el *globus*

surmontado de una cruz; sus sucesores continuarán esta misma tipología¹⁵. Llama la atención en el caso aragonés la representación del trono, de cuya excepcional y paulatina riqueza ornamental a partir de Alfonso III son buenos ejemplos los sellos de Pedro IV (1336-1387); precisamente en el reinado de este último cabe mencionar la aparición de los dos leones que sirven de soporte para el escaño¹⁶. Las leyendas mantienen idéntico formulismo que en el ámbito castellano: *reyes de Aragón por la gracia de Dios*.

Tras la muerte de Enrique IV y la subida al trono castellano de los Reyes Católicos, la iconografía mayestática, lejos de abandonarse en el campo de la sigilografía plúmbea, continuó manteniendo una gran importancia. Así se observa ya en los primeros años, si bien la novedad vendrá por la simultaneidad entre la iconografía mayestática en el anverso y la ecuestre en el reverso, en correspondencia respectiva con la propia representación de los dos monarcas: doña Isabel y don Fernando. Y no ha de resultar entonces extraño que la representación de la reina entronizada responda a los parámetros tipológicos que eran característicos en el reino castellano, esto es, un trono no demasiado complicado¹⁷ sobre el que se sienta la reina Isabel con corona de florones flordelisados, portando con la mano derecha el cetro -más adecuado en función de su condición femenina, frente a la espada- y con la izquierda un escudo heráldico con las

¹⁵ En el reinado de Jaime II (1295-1327) se constata una excepción en 1323, al cambiar el cetro para la mano izquierda y el *globus* para la derecha (Vid. GUGLIERI NAVARRO, op. cit. (1974), p. 319 (ficha nº 435)).

¹⁶ De cera roja, pende de un privilegio de 1346 destinado al monasterio de Poblet (Vid. GUGLIERI NAVARRO, op. cit. (1974), pp. 343-344 (ficha nº 466), así como en otros posteriores. También dos leones que asoman medio cuerpo flanquean el asiento sin respaldar en un sello de 1387 de Juan I de Aragón (Vid. GUGLIERI NAVARRO, op. cit. (1974), pp. 373-374 (ficha nº 508); si no antes, por lo menos desde entonces la matriz se mantuvo en vigencia hasta el final de su reinado en 1395.

¹⁷ Se trata de un escaño ancho y cuadrangular, en ocasiones potenciado por cuatro pilarcillos angulares, y en el que únicamente cabe destacar una pequeña crestería flamígera como remate, inspirada quizás en los tronos de algunas monedas áureas de Enrique IV.

armas de España; en otros ejemplos debidos a matrices un tanto diferentes la reina sostiene con su mano izquierda el *globus*, relegando entonces el escudo heráldico a un lugar inferior: bajo el mundo y apoyado en la rodilla. Las armas del reino tienen también su parangón en el reverso ecuestre, donde Fernando el Católico las incluye en el escudo con el que protege el pecho y, en otros ejemplos, también en la gualdrapa del caballo. Finalmente, en ambas caras se repite la fórmula habitual de *reina/rey por la gracia de Dios*: + HELISABET : DEI : GRA : REGINA : CASTELLE : LEGIONIS : ARAGONVM : ET SECILIE (anverso) / + FERDINDVS : DEI : GRACIA : REX : CASTELLE : LEGIONIS : ARAGONVM : ET SECI (reverso)¹⁸.

Bien es cierto que el hecho de que tal anverso mayestático con la reina doña Isabel responda a una tradición forjada ya por sus antepasados ha de ponerse en relación con el lugar de destino de estos sellos plúmbeos: el reino castellano. De hecho, para los documentos aragoneses don Fernando también recurrirá a menudo a la iconografía mayestática¹⁹, pero en este caso plasmada en el anverso de sellos de cera rojos, de mayor diámetro (113 mms. frente a los 60 u 80 mms. de los de plomo), donde aparece representado el monarca Católico entronizado conforme a la tradición aragonesa, destacando el grandioso trono de exuberante decoración y la presencia del cetro flordelisado y el *globus* con la cruz encima como los emblemas portados. El escudo heráldico de España, blasonado con los timbres alternos de León y Castilla, Aragón y Sicilia, se complementa con otro con las armas de Aragón y cuartelado por la cruz de San Jorge y una cabeza de moro en cada cuartel²⁰.

¹⁸ Vid. GUGLIERI NAVARRO, op. cit. (1974), pp. 425- (fichas nº 573-590); en especial fichas nº 573 y 585.

¹⁹ Aunque tanto en un reino como en el otro son cada vez más frecuentes los sellos de placa sobre papel con escudo heráldico.

EN LA NUMISMÁTICA.

Una de las principales novedades que se producen bajo el reinado de Enrique IV, y que genera otra de las varias diferencias en el ámbito numismático de éste con respecto a sus predecesores dinásticos, será la incorporación de la iconografía mayestática a los anversos de un buen número de sus múltiples emisiones. Y no sólo dentro del período Trastámara, puesto que tal tipología con la figura del monarca entronizado tampoco contaba con precedentes en la numismática castellano-leonesa anterior a Enrique II.

Desde un punto de vista cronológico resulta prácticamente imposible fijar dataciones absolutas para cada una de las emisiones mayestáticas enriqueñas, dada la escasez documental que rodea a todas las acuñaciones. En cualquier caso, el monarca entronizado aparecerá únicamente en los numismas áureos, prefiriéndose otros tipos más tradicionales para las argénteas y las de vellón. Y fue tal la novedad, que las nuevas doblas con ley y pesos tradicionales (23 $\frac{3}{4}$ quilates, 50 en marco) pasaron a denominarse *enriques de la silla*²¹, precisamente como consecuencia de las representaciones mayestáticas de sus anversos. No obstante, será en las doblas de mayor valor y módulo -doblas de 2, 5, 10 e incluso la excepcional de 50 *enriques*- las que se conviertan en el principal soporte donde plasmar diversas y cuidadas posibilidades tipológicas de esta novedosa iconografía mayestática; pero teniendo en cuenta que los

²⁰ Vid. GUGLIERI NAVARRO, op. cit. (1974), p. 437 (ficha nº 593).

²¹ GIL FARRÉS, op. cit. (1976), p. 366.

diferentes múltiplos y cecas²² tampoco acarrearán diferencias demasiado notables, podrá entonces llevarse a cabo un análisis de conjunto que considere las similitudes y remarque las diferencias.



LÁMINA 39:

Dobla de 50 enriques (228'80 g.). Segovia (París, Gabinete de Medallas de la Biblioteca Nacional).

[Imagen: *Catálogo general de las monedas...*, nº 638, p. 142]

En los anversos de todas las doblas mencionadas aparece el rey de frente sentado en un trono de respaldo alto; viste un manto sencillo con bordados en el cuello, y ciñe su cabeza con corona que deja ver la cabellera rizada; con la mano derecha porta la espada, mientras con la izquierda soporta el *globus*; a los pies del monarca aparece siempre un león a derecha. En el reverso el tradicional cuartelado de castillos y leones

²² Existieron cecas reales en Burgos, Toledo, Sevilla, Cuenca y Coruña, incrementándose a partir de 1455 con la ceca de Segovia, que utilizó como marca el Acueducto (*la puente* que señalan los documentos) (GIL FARRÉS, op. cit. (1976), pp. 365-366).

rampantes -y coronados- referencian el reino castellano-leonés, además de la marca de la ceca correspondiente al pie o encima del eje vertical.



LÁMINA 40:

Dobla de 10 enriques (45 g.).
Segovia (Universidad de Oxford).

[Imagen: *Catálogo general de las monedas...*, nº 639, p. 143].

Por lo que se refiere al trono, su tipología varía entre unas doblas y otras. Los más suntuosos serán los de las doblas de 10 [LÁMINA 40] y 50 enriques, dados sus componentes ornamentales: esbeltos arquillos de medio punto o mitra en las superficies verticales lisas, remates lobulados sirviendo de complemento frontal a los pilares angulares delanteros, remate superior de dichos pilares a modo de lengüetas u hojas vueltas, y remate coronación del respaldo mediante cresterías; en las doblas de 2 y de 5 enriques se opta por escaños más bajos y con una potenciación de los pilares angulares, que se sobreelevan haciéndolos rematar en pináculos sencillos o flamígeros según las emisiones y acuñaciones. Llama la atención asimismo el sentido perspectivico de dicho asiento, que aun no siendo correcto desde el punto de vista técnico por haber utilizado más de un punto de fuga y resultar así muy forzado, sin embargo permite dotar de un espacio de sugerencias tridimensionales a la figura regia; sólo en la dobla de 5 enriques acuñada en Segovia [LÁMINA 41] se constata un error evidente en la simulación de la perspectiva del trono, y que da pie a confundir la profundidad con la altura del mueble.



LÁMINA 41:

Dobla de 5 enriques (22'50 g.).
Segovia.



LÁMINA 42:

Dobla de 5 enriques (22'50 g.).
Burgos.

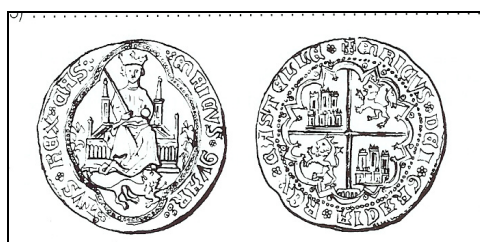


LÁMINA 43:

Dobla de 2 enriques (9 g.).
Segovia.

[Imágenes: *Catálogo general de las monedas...*, nº 641, 640 y 642, pp. 143-144].

De manera exclusiva, en las magníficas doblas áureas de 10 y 50 enriques el monarca aparece representado con la pierna derecha cruzada por delante de la izquierda, lo que ha de ser interpretado como postura significativa de una especial condición socio-política. Asimismo, el león que figura a los pies del monarca en ambos múltiplos no está echado, sino que se incorpora levemente en dirección al monarca y con actitud de absoluta sumisión: la clave interpretativa habrá de ponerse en relación con la idea de poder y autoridad del rey, que logra por tanto dominar a su reino y a sus súbditos. Significado idéntico lo tendrá la opción mostrada por las otras doblas, en las que el felino se representa tumbado, si bien volviendo la cabeza hacia el rey como señal inequívoca del mencionado acatamiento; en este caso la excepción viene de la mano de la acuñación burgalesa de la dobla de 5 enriques [LÁMINA 42], por cuanto el león

echado no gira la cabeza hacia el rey, sino que mira al exterior al tiempo que se constata como el único ejemplo coronado: una idea de desafiante protección podría añadirse a los anteriores contenidos en este caso concreto.

La cuidadosa elección de los elementos que conforman esta tipografía mayestática en las doblas áureas se ve apuntalada por una no menos delicada inclusión de gráficas enmarcando el campo iconográfico y sirviendo asimismo de base para la leyenda. Resulta curioso observar como en las grandes doblas de 50 y 10 enriques las partes más sobresalientes del trono interrumpen la gráfica circular de perlado e invaden incluso el campo de la leyenda. En la primera sucede esta intromisión con la corona del monarca, así como con su pie derecho, con la parte posterior del león o incluso con la espada; quizás para evitarlo en la dobla de 10 enriques se ha optado por alterar el discurrir circular de la gráfica, de manera que se amplía el campo iconográfico en la parte superior e inferior mediante sendos lóbulos -ya sin perlado de delimitación, y cuya existencia contribuye por tanto a configurar una gráfica en definitiva tetralobulada- donde albergar la cabeza coronada y punta de la espada del monarca, así como los cuartos traseros y cola en reposo del león. Dicha solución tetralobulada en cuanto a la gráfica será la que se imponga asimismo en las restantes doblas de 5 y 2 [LÁMINAS 41-43] enriques, si bien en estas acuñaciones los lóbulos menores incluirán la solución ornamental del perlado continuo; evitarán además que el trono interrumpa esta gráfica, de manera que ya no se produce la invasión del campo de la leyenda anteriormente constatada²³.

²³ Con la única excepción de la dobla de 5 enriques acuñada en Burgos, puesto que su león coronado sí llega a interrumpir la gráfica e invadir el campo de la leyenda, impidiendo así su desarrollo en esta parte inferior de la moneda.

Si ya la iconografía mayestática adoptada en los anversos no incluía demasiadas variantes entre los múltiples monetarios y acuñaciones, todavía más similares resultarán las tipologías de los respectivos reversos: cuartelado de castillos y leones coronados rampantes a izquierda, con la marca de la ceca al pie del eje vertical (como en el caso del Acueducto de Segovia) o encima del mismo (letra B de la ceca burgalesa). En este caso una doble gráfila separa el campo iconográfico del epigráfico: la interior, compuesta, estará conformada por la alternancia de arcos de medio punto y mitrados²⁴ que muestran círculitos o flores de lis en su intersección, así como también pequeños círculos en el trasdós de algunas de estas emisiones; la gráfila exterior será en todos los casos circular y de tipo perlado.

Desde un punto de vista estilístico es preciso insistir en la magnífica acuñación de la mencionada dobla de 50 enriques, por cuanto su minuciosidad, precisión y cuidado compositivo y ornamental suponen una diferencia muy notable con respecto a las demás monedas. Semejante módulo y calidad artística sólo puede venir determinada por su empleo por parte de Enrique IV como objeto precioso de regalo para personajes muy destacados, y que supondría por tanto un encargo muy especial a la ceca segoviana. Desde la configuración del trono al preciso gesto de las piernas del monarca, o desde la abundancia de cruces hasta el detallismo de los castillos del reverso, del Acueducto (marca de la ceca) o incluso el remate flordelisado de las colas de los leones, todo en su conjunto ha sido perfectamente seleccionado y plasmado para crear una pieza de gran exquisitez. No en vano podría señalarse su carácter más aproximado al ámbito de la medallística que de la numismática, como si las nuevas corrientes renacentistas italianas hubiesen influido -quizás a través de Aragón o bien directamente

por los contactos políticos y económicos con ciudades italianas- y con ello la recuperación de la antigua tradición imperial romana; no obstante, y a la vista de este ejemplo o de su derivado directo (la dobla de 10 enriques) Enrique IV se muestra como continuador absoluto del lenguaje medieval en lo que a los tipos gráficos se refiere.

Las leyendas del anverso y reverso de estas doblas áureas contienen caracteres góticos mayúsculos, remarcándose la separación entre palabras por medio de rosáceas en el caso de las acuñaciones segovianas²⁵. El inicio de las leyendas de los reversos suele plasmarse con la habitual cruz de Jerusalén que se coloca en la parte superior del eje vertical, mientras en el anverso se prescinde a menudo de tal signo como consecuencia de la intromisión del tipo iconográfico mayestático en el campo epigráfico²⁶. La excepción en este caso vendrá de la mano de la preciosa dobla de 50 enriques, en cuyo anverso la cruz adquiere un importante valor cuantitativo: además de señalar el inicio de la leyenda, otras cruces aparecen configurando el florón central de la corona del monarca y la crestería que remata el respaldo del trono (en estos dos últimos casos los remates son flordelisados); y este mismo tipo de cruces flordelisadas de brazos iguales también se disponen ocupando los espacios generados entre las dos gráficas -la interior compuesta y la exterior circular- del reverso.

²⁴ Con la excepción nuevamente de la acuñación burgalesa de la dobla de 5 enriques, cuya gráfica interior es polilobulada.

²⁵ La acuñación de 5 enriques llevada a cabo en la ceca burgalesa opta por los tradicionales dos puntos (:) para la separación de las palabras.

²⁶ Es lo que ocurre, por ejemplo, en el caso concreto del anverso de la dobla de 10 enriques: el lóbulo que acoge la cabeza del monarca ha invadido el campo de la leyenda y, por consiguiente, sin espacio para ningún elemento; no obstante, en esta moneda se han incluido sendos bulbos aún cerrados de granados -típica alusión a Enrique IV- en el trasdós de dicho lóbulo, que remarcan por tanto el inicio y el final de la leyenda.

Las fórmulas diplomáticas empleadas en tales leyendas son las habituales de las monedas y sellos de la época: el nombre del monarca y la constatación de su condición regia castellano-leonesa por la gracia de Dios, todo ello en la culta lengua latina. No obstante, y sin salir de tales parámetros, existirán siempre diferencias entre el anverso y el reverso en cada una de estas acuñaciones áureas, así como entre los múltiplos. Comenzando por la dobla de 50 enriques, sus leyendas rezan la fórmula diplomática completa, y sin apenas variaciones entre ambas:

+ ENRICVS * QVARTUS * DEI * GRACIA * REX * CASTELLE * ED *
LEGIONIS (anverso).

+ ENRICVS * QARTVS * DEI * GRACIA * REX * CASTELLE * ET *
LLEGIONIS (reverso).

Por el contrario, en la dobla de 10 enriques la fórmula completa se muestra en el reverso, mientras que en el anverso se opta por reseñar únicamente la condición regia de Enrique IV por decisión divina:

* ENRICVS * CARTVS DEI GRACIA * REX * (anverso).

+ ENRICVS * DEI GRACIA * REX * CARTVS * CASTELLE * ET : LE
(reverso).

En lo que a las restantes doblas áureas se refiere, las variaciones con respecto a las dos anteriores serán mínimas y, habitualmente, derivadas de una reducción cuantitativa de las leyendas anteriores por causa de los módulos más reducidos. En la dobla de 5 enriques acuñada en Segovia cabe señalar que en el anverso únicamente se

incluye específicamente Castilla, al tiempo que se ha eliminado la fórmula relativa a la gracia divina: * ENRICVS * CARTVS * REX * CASTEL *; pero en el reverso la leyenda se mantiene completa, con la única excepción del ordinal del monarca: * ENRICVS * DEI * GRACIA * REX * CASTELLE * ET * L.

Por su parte, en la acuñación de 5 enriques llevada a cabo en Burgos el anverso es tradicional²⁷, mientras que el reverso prescinde de la fórmula concerniente a la gracia de Dios para incluir después de Castilla y León también a Toledo: + ENRICVS : REX : CASTELLE : ET LEGIONIS : ET : TOLETI : . Finalmente, en la dobla de 2 enriques batida en Segovia, tanto en el anverso como en el reverso se constata una destacada reducción formulística en las respectivas leyendas y la desaparición de la referencia al reino leonés: * ENRICVS * QVARTVS * REX * CAS * (anverso); + ENRICVS * DEI * GRACIA * REX * CASTELLE * (reverso).

El análisis de las leyendas -tanto las que rodean a la imagen mayestática del anverso como las que acompañan al cuartelado con las armas del reino del reverso- permiten constatar una serie de aspectos acerca de la concepción del poder monárquico castellano en tiempos de Enrique IV. Pero siempre habrá de tenerse en cuenta que dichas leyendas actúan como complemento ineludible de los tipos iconográficos a los que rodean, pues cada numisma está pensado en función de ese natural maridaje entre texto e imagen. Finalmente, también la finalidad de cada acuñación y su potencial circulación sería tenida en cuenta a la hora de elegir leyendas y tipos concretos.

²⁷ La leyenda de este anverso reza: * ENRICVS CARTVS DEI GRA : REX * .

Comenzando nuevamente por la dobla de 50 enriques, es preciso señalar entonces que el empleo en la misma de leyendas que podríamos denominar *completas* (ENRICVS QUARTVS DEI GRACIA REX CASTELLE ED LEGIONIS), tanto en el anverso como en el reverso, vendrían a remarcar la idea del monarca castellano-leonés como rey por la gracia de Dios, constatando asimismo el mantenimiento de la inercia diplomática en lo que al nombramiento de los dos reinos que forman la Corona se refiere. Teniendo en cuenta su empleo como pieza de obsequio para personalidades muy destacadas, los cuidados tipos iconográficos se acompañaban entonces del resumen más completo acerca del monarca castellano, y por partida doble: tanto en el anverso como en el reverso.

El mantenimiento de dicha fórmula por algunas otras doblas inferiores supone reconocer el interés que tal mensaje suscitaba en el entorno de la monarquía enriqueña a la hora de resumir un planteamiento teórico acerca de la persona del último Enrique que, por lo demás, desea también dejar constancia de su persona concreta -Enrique IV- frente a la tradición genérica en lo que a la plasmación del nombre se refiere²⁸. No obstante, y por causa de las ya mencionadas necesidades de acortamiento de las inscripciones como consecuencia de la reducción de módulos en los múltiplos pequeños, otras doblas como las de 10 enriques segoviana y la 5 enriques burgalesa optaron por acompañar el tipo mayestático de la fórmula que reconocía al monarca en su calidad de cuarto rey Enrique por la gracia de Dios, dejando para el reverso la referencia al poder detentado sobre los reinos de Castilla y León por este rey Enrique al que ya se ha personalizado en el anverso; al fin y al cabo se reafirmaba así -y hasta

²⁸ En la Corona castellano-leonesa ya su padre, Juan II, había acuñado monedas en las que aparecía individualizado mediante la presencia explícita del ordinal: IOHANES SECVNDVS; así se aprecia, por ejemplo, en algunos reales de plata salidos de la ceca burgalesa.

cierto punto se justificaba- la presencia del cuartelado con las armas reales. La mención a Toledo en la pieza burgalesa tras Castilla y León podría responder a un interés específico por incluir aquella ciudad cuya sola mención evocaba de inmediato el pasado visigótico y la idea imperial.

Sin embargo, en las doblas de 5 y 2 enriques batidas en Segovia, en el anverso se suprime ya la interpelación a la voluntad divina; al tiempo, se sigue manteniendo el ordinal que personifica al monarca enriqueño, mientras que se opta por rematar la fórmula con la referencia espacial concreta al reino de Castilla: ENRICVS CARTVS REX CASTELLE. Si en la dobla de 5 enriques el reverso mantiene la habitual alusión a Enrique rey de Castilla y León por la gracia de Dios, en el numisma más reducido la presencia de cuatro palabras escogidas cuidadosamente -ENRICVS GRACIA REX CASTELLE- vendría a confirmar la necesaria simplificación de la leyenda como consecuencia de las limitaciones espaciales; al fin y al cabo la frase completa quedaba sobreentendida, pese a la ausencia física de las palabras DEI y LEGIONIS.

Hasta el momento sólo se ha tenido en cuenta el conjunto de doblas áureas en lo que al análisis de la iconografía de sus anversos se refiere, dado el interés y cuidado técnico que ofrece la imagen del monarca Enrique IV entronizado en todos los ejemplos conservados. No obstante, también en los diversos *enriques* -doblas con ley y pesos tradicionales (23 $\frac{3}{4}$ quilates, 50 en marco²⁹)- y *medios enriques* acuñados en las cecas del reino aparecerá siempre en sus reversos la iconografía mayestática, al igual que en los reversos el cuartelado con las armas del reino. En todos estos *enriques* existen elementos invariables, como la presencia del rey coronado y portando la espada (mano

²⁹ GIL FARRÉS, op. cit. (1976), p. 366.

diestra) y el *globus* (mano izquierda). En algunas acuñaciones aparece el león echado a los pies del rey; no obstante, se prescinde de este simbólico animal con bastante frecuencia, y en contadas acuñaciones de enriques llevadas a cabo en Toledo, Villalón y posiblemente en la propia corte -ya que no muestran marca de ceca reconocible³⁰- su lugar será ocupado por la emblemática granada (una o dos)³¹.

En todo caso, y al igual que sucedía con las doblas de 2 o más enriques, de nuevo el trono se convierte en el elemento más destacado en los anversos mayestáticos de estos enriques y medios enriques; no en vano, se pueden establecer dos grupos atendiendo a la altura del respaldo: *enriques de la silla* cuando éste es elevado, y *enriques de la silla baja*³² cuando sucede lo contrario. En el primer caso el trono de las diferentes acuñaciones resulta bastante similar al ya descrito en las doblas de 5 y 2 enriques, destacando los pináculos flamígeros que rematan los cuatro pilarcillos angulares. Por lo que se refiere a los *enriques y medios enriques de la silla baja*, más infrecuentes, el trono se asemeja a un banco sin respaldo, aunque con apoyabrazos en forma de voluta; en una acuñación burgalesa llama asimismo la atención el reverso, por cuanto su cuartelado aparece inscrito en una gráfila cuadrada.

Las leyendas utilizadas en estos *enriques y medio enriques* siguen también las pautas de las doblas áureas; su reducido módulo también obliga a menudo a simplificar

³⁰ Vid. ÁLVAREZ BURGOS, op. cit. (1998, tomo III), p. 146.

³¹ Incluso en una acuñación llevada a cabo en Jaén, se incluyó el nombre de esta ciudad -IAEN- a los pies de Enrique IV (vid. ÁLVAREZ BURGOS, op. cit. (1998, tomo III), p. 148, ficha nº 657 y 657.1).

³² En una Ordenanza Real de Enrique IV, que O. Gil Farrés data hacia 1471, el monarca manda acuñar *enriques nuevos* (con castillo en el anverso y león rampante en el reverso), y sobre su módulo señala específicamente “...e que no sean tanto tendidos como los que fasta aqui han labrado, salvo que sean como los primeros Enriques que Yo mande labrar en Sevilla, que se llaman «de la silla baja», e que deste tamaño se labren en todas las casas...” (Texto en GIL FARRÉS, op. cit. (196, p. 367).

las inscripciones y a emplear las habituales abreviaturas. En todo caso, y a manera de resumen genérico, se observa el interés por plasmar el nombre del monarca seguido de su personalizador ordinal en los anversos, además de la referencia a la gracia divina (+ ENRICVS QVARTVS DEI GRACIA REX); ya en el reverso estas fórmulas diplomáticas suelen desaparecer, sustituidas por la mención al reino castellano-leonés - aunque preferentemente sólo a Castilla- que sucede al propio nombre de Enrique y su condición de rey (ENRICVS REX CASTELLE ET LEGIONIS)³³.

Por tanto, y en lo que a la adopción de la iconografía del rey entronizado se refiere, en las diversas emisiones y acuñaciones monetarias de este tipo que se produjeron bajo el reinado del último Enrique hay que apuntar la probable imitación de los nummerarios europeos³⁴, sobre todo franceses e ingleses de la época o algo anteriores. Al fin y al cabo estas representaciones mayestáticas fueron inéditas hasta el momento en las monedas castellanas, lo que ha de indicar necesariamente el interés de Enrique IV por hacer trascender su figura y poder regios más allá de las fronteras del reino. Y si ya la iconografía en su conjunto habría de llamar necesariamente la atención popular, es preciso destacar en estos numismas el protagonismo del trono, pues no en vano las nuevas doblas recibieron el nombre de *enriques de la silla*.

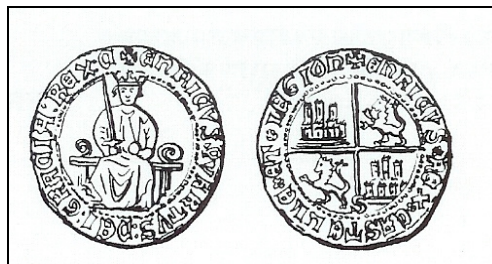
³³ Con todo, serán muchos los tipos que alteren esta tipología epigráfica genérica, optando por variaciones diferentes; no obstante, las fórmulas diplomáticas serán habitualmente las mismas.

³⁴ GIL FARRÉS, op. cit. (1976), p. 366.

LÁMINA 44:

Enrique *de la silla baja*
(4'50 g.). Sevilla.

[Imagen: *Catálogo general...*, nº 644, p. 145].



Este elemento mueble estaba cargado de un sentido simbólico muy destacado, y el cuidado y variedad que alcanzó en estas emisiones resulta llamativo. Incluso la altura del respaldo fue motivo de interés y diferenciación ya en la época, pues las primeras acuñaciones de *enriques*, llevadas a cabo en Sevilla, serían conocidas específicamente como *enriques de la silla baja* [LÁMINA 44]; en todo caso, unas tipologías y otras convivieron en el tiempo, y sólo en el caso de las doblas el respaldo fue siempre alto. Podría aducirse que un trono de la envergadura del que aparece en estos numismas pretendería convertirse en metáfora de una autoridad incuestionable del monarca sentado en él (y ésta era posiblemente la pretensión de Enrique IV, mermado por la nobleza en el ejercicio del poder e incluso deslegitimado por la *Farsa de Ávila*).

Como ya se ha señalado, en el reino castellano-leonés no existen precedentes monetarios con la figura del rey entronizado hasta las acuñaciones de Enrique IV. Sin embargo, esta iconografía tenía ya una amplia tradición en los numismas foráneos, sobre todo en Francia. Y precisamente por influencia francesa se explica la aparición en Navarra de los *escudos* áureos con Carlos II *el Malo* (1349-1387), monarca perteneciente a la Casa de Evreux y cuya formación lo vinculaba estrechamente con el mundo galo. En los anversos de dichos *escudos*, y dentro de una gráfica lobular, aparece representado Carlos II sentado de frente en un amplio trono, soportado por cuatro

columnillas angulares rematadas por pináculos; el rey navarro, coronado, porta la espada con la mano derecha, mientras con la izquierda sostiene el escudo con las armas del reino. La cruz floreada de su reverso también se ha puesto en relación con tipos franceses³⁵. En cuanto a la leyenda, mantiene las habituales frases empleadas en la numismática europea del momento: KAROLVS DEI GRA NAVARRE REX (anverso); XPS VINCIT XPS REGNAT XPS IMPERAT (reverso).

Con anterioridad al caso navarro es preciso tener en cuenta asimismo los caracteres del numisma áureo (*reyal d'or*) que, por Real Cédula, promulga en 1310 el rey de Mallorca Jaime II (1276-1311)³⁶. En su anverso, y dentro de una doble gráfila lobulada, aparece la figura del monarca entronizado, con el cetro agarrado por la mano derecha y el *globus* crucífero con la izquierda; la leyenda que lo rodea es la habitual: IACOBVS DEI GRA REX MAIORICARVM. Dadas las difíciles relaciones entre ambos hermanos y la desigualdad en el reparto efectuado por su padre, Jaime II acabará teniendo que prestar vasallaje a Pedro III y conceder ciertas prerrogativas en beneficio del numerario barcelonés; y quizás por ello escogiese el mallorquín esta tipología mayestática para sus acuñaciones áureas, optando por una iconografía de tradición francesa que supusiese entonces una mayor diferenciación con respecto a las monedas aragonesas³⁷.

³⁵ GIL FARRÉS, op. cit. (1976), p. 279.

³⁶ GIL FARRÉS, op. cit. (1976), p. 293. Conforme a la tradicional consideración de los reinos como bienes patrimoniales por parte de sus monarcas, Jaime I dividió los amplios territorios aragoneses entre sus hijos Pedro III el Grande y Jaime II; al primero le correspondió Cataluña, Aragón y Valencia, y a Jaime le fue otorgada Mallorca, los condados de Rosellón y Cerdaña y los señoríos del Mediodía de Francia (Montpellier). En 1349 Pedro IV de Aragón unirá de nuevo a la corona aragonesa el reino mallorquín.

Años después de la reunificación del reino aragonés, Alfonso V el Magnánimo (1416-1458) acuña en Sicilia *tarines* argénteos con el rey entronizado, en este caso a imitación de la Casa de Anjou³⁸. En este caso el monarca se sienta en un trono del que sobresalen a cada lado sendos medios cuerpos de león; vestido con túnica y manto, y ciñendo la habitual corona, porta con la mano derecha el cetro y con la izquierda el *globus* con la cruz. La leyenda del anverso continúa en el reverso: ALFONS D GRA REX SICILIE / AC ATHEN NEOPATRIE. No debe olvidarse que con este monarca Aragón, Sicilia y Nápoles vuelven a formar un solo reino. Precisamente en Nápoles este mismo monarca labra *tarines* en cuyo reverso utiliza una iconografía mayestática similar a la anterior³⁹. Finalmente, será su hijo bastardo Fernando I (1458-1494) quien introduzca el retrato verídico en las monedas que manda acuñar en su reino napolitano, teniendo una rápida difusión tal modalidad en las últimas décadas del siglo XV⁴⁰; entre los numerarios de este rey interesa la iconografía mayestática empleada en algunos *tarines*, y donde nuevamente el cetro y el *globus*, además del trono formado por dos leones espaldados, son las características más destacadas.

Si el caso aragonés se presenta más dudoso dada la lejanía geográfica de Sicilia, Nápoles e incluso Mallorca, por el contrario los anversos mayestáticos navarros y, por extensión, los franceses, pudieron haber servido de precedentes directos a Enrique IV a la hora de plantear los nuevos tipos monetarios en la Castilla de su tiempo (sirva de ejemplo la similitud existente entre el trono rematado en pináculos del *escudo*

³⁷ Al fin y al cabo Jaime II se negó a ayudar a su hermano Pedro III de Aragón en la guerra contra Francia, dadas las relaciones y equilibrio político que mantenía con la corte gala; pero por causa de dicha negativa, Pedro III acabaría por arrebatarle el Rosellón.

³⁸ GIL FARRÉS, op. cit. (1976), p. 302.

³⁹ En el anverso aparece el cuartelado de Aragón en 1º y 4º y de Nápoles y Hungría en 2º y 3º.

⁴⁰ Vid. GIL FARRÉS, op. cit. (1976), p. 303.

de Carlos II y los que aparecen en los *enriques* y *medios enriques* de respaldo alto *-de la silla alta-*, así como el hecho de que también el monarca navarro agarre la espada con la mano diestra frente al cetro). Al fin y al cabo los estrechos vínculos políticos que los Trastámara habían establecido con el reino navarro, refrendados por la fijación de frecuentes alianzas matrimoniales, acabarían por suponer una total aproximación de Navarra a Castilla desde fines del siglo XIV; de hecho, y por lo que atañe al propio Enrique IV, éste se casaría en 1440 en primeras nupcias con Blanca de Navarra, nieta de Carlos III el Noble e hija asimismo de Juan II de Aragón (aunque el rey Trastámara la repudiaría en 1453, siendo aún Príncipe de Asturias).

Muy similares a las monedas fueron los sellos de plomo y cera, pues el sistema de realización mediante cuños o matrices y la propia iconografía empleada en ambos soportes resultaron a menudo muy próximos. Volviendo por ello la mirada a los anversos mayestáticos de los sellos de los Trastámara y anteriores, llama la atención que sólo se hallen en los reinados de Enrique II y Juan I, desapareciendo posteriormente; la presencia en ellos del trono a modo de silla curul, sostenido por dos leones, introduce una referencia simbólica concreta, complementando adecuadamente los atributos portados por el monarca coronado: la espada y el *globus* rematado en cruz. Cuando Enrique IV recupere esta iconografía para sus monedas, el trono de leones desaparecerá para dejar paso al ya mencionado león echado ante el rey entronizado; lo que no deja de recordar su similar presencia a los pies de los yacentes como reafirmación del poder temporal y gobierno del reino. Pero ha de ser la presencia del *globus* -nunca rematado por la cruz- lo que más llame la atención en los anversos mayestáticos de estas monedas enriqueñas: siendo característico de esta iconografía de poder como alusión al rey-juez

que mantiene la justicia en su reino⁴¹, y con una constante presencia por tanto en el ámbito de la sigilografía, fuera de ambos soportes no tendrá apenas repercusión en el conjunto iconográfico de la monarquía Trastámara.

Hay que resaltar el hecho de que Enrique IV, pese a incorporar la iconografía mayestática del rey entronizado en sus acuñaciones monetarias de manera tan destacada, sin embargo esta iniciativa no la hará extensible a sus sellos. Y ello pese a tener esos importantes precedentes dinásticos de Enrique II y Juan I. De hecho, en sus sellos de plomo Enrique IV preferirá la tipología del busto coronado de frente, abandonando también el tipo ecuestre que tanta prédica había tenido bajo los reinados de Enrique III y Juan II.

Todo lo visto nos permite concluir que, bajo el reinado de Enrique IV, este monarca mostró un especial interés por ofrecer a sus súbditos una imagen de poder y dominio del reino que, no obstante, estuvo lejos de la realidad. La moneda, como soporte iconográfico de gran difusión, resultaba por lo mismo un medio magnífico para transmitir la idea de que el monarca reinante -el cuarto de los Enriques, personalizado así- gobernaba el reino con férreo sentido de la justicia y absoluta potestad divina; y además ocupaba legítimamente el trono castellano-leonés que le correspondía por herencia dinástica. Aun cuando en los sellos de algunos de sus antepasados -Alfonso XI, Enrique II o Juan I- tenía modelos castellano-leoneses a los que acudir, sin embargo en el ámbito numismático no existían precedentes en el reino, de ahí que la iconografía mayestática elaborada por Enrique IV también hubiese de tener en cuenta los numerarios europeos, muy proclives además a la inclusión del rey entronizado; como ya

se ha apuntado, parece haber sido la influencia gala la que aportase los principales modelos, en ocasiones a través del ámbito navarro y quizás también el aragonés. En todo caso, la copia no fue directa, sino que se tuvieron en cuenta los parámetros propios del reino castellano-leonés, de ahí que la espada fuese el único emblema que Enrique IV entronizado agarra con la mano derecha, frente al característico cetro francés y aragonés⁴².

La misma imagen que ofrece a sus súbditos también la utiliza como presentación fuera de las fronteras del reino, o eso es lo que se sugiere con la dobla de 50 enriques del *Cabinet de Médailles* de la *Biblioteca Nacional de París*; semejante módulo y peso sólo puede estar pensado para el empleo de tales piezas como obsequio, a la manera de medallas, por lo que su presencia en otras cortes europeas y en la propia papal parece probable (incluso el tipo de 10 enriques como el ejemplar conservado en la Universidad de Oxford). Conscientemente el monarca castellano se presenta de igual manera, es decir, con la espada y no el cetro, incidiendo con ello en su capacidad de autoridad, de poder (domina al león bajo sus pies) y de impartición de la justicia que detenta; y a ello se añade la buscada diferenciación que Enrique IV hace de su persona y de la figura regia castellano-leonesa en general frente a las restantes monarquías occidentales. Al fin y al cabo, y pese a todos los conflictos internos que le tocaría vivir, el Trastámara es consciente de la paulatina preeminencia de su reino frente a los restantes peninsulares y del potencial económico que comienza a detentar en el panorama del comercio internacional.

⁴¹ NIETO SORIA, op. cit. (1993), p. 190. Este autor señala que cuando aparece la cruz sobre el globus entonces está simbolizando al rey cristiano y vicario de Dios.

El vacío documental existente al respecto de los numismas, unido a la variedad de emisiones monetarias y de cecas activas, impide cualquier intento de aproximación cronológica más allá de los veinte años del reinado de Enrique IV. Las cecas reales de Burgos, Toledo, Sevilla, Cuenca y Coruña se mantuvieron activas en todo ese período, y únicamente cabría señalar la excepción de la ceca real de Segovia, que empezó a funcionar en 1455 (y por tanto, prácticamente irrelevante desde un punto de vista cronológico). No obstante, y atendiendo a la terminología de la época, la aparición de la mención *enriques* de la “*silla baja*” en un momento dado, que busca la diferenciación con respecto al genérico *enrique de la silla* existente hasta el momento (así como las propias doblas), implica por tanto que el respaldo alto es anterior al bajo⁴³. En cualquier caso, de nuevo hay que insistir en la imposibilidad de fijar dataciones absolutas precisas para tales emisiones.

EN LA MINIATURA.

En la escasa producción miniaturística castellano-leonesa de la época Trastámara cabe destacar una edición especialmente cuidada del texto de los ***Castigos e documentos para bien vivir ordenados por el rey don Sancho*** (Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 3.995), iluminada hacia 1420-30⁴⁴. Son varias las páginas en las que se han incluido miniaturas en el espacio dejado para el efecto por los copistas del texto jurídico, y en ellas siempre se representa el rey entronizado y acompañado por varios

⁴² No así en Navarra, donde, como ya se ha señalado, Carlos II también sustituía el cetro por la espada en las acuñaciones de sus *escudos*.

⁴³ GIL FARRÉS, op. cit. (1976), p. 367.

⁴⁴ KELLER, J.E. y KINKADE, R.P.: *Iconography in Medieval Spanish Literature*, Lexington, 1983, pp. 52-53.

miembros de la corte y en ocasiones por aquellos personajes sobre los que ha de dictar veredicto; entre los primeros, personajes como el macero con su correspondiente emblema, o el lancero, contribuyen a evocar adecuadamente unas escenas de tipo cortesano. Precisamente la aparición de tales súbditos, conformando el acompañamiento coral que evidencia en mayor medida el sentido jurídico de la escena -y del propio texto donde se inspiran- invita a considerar la complementariedad de un sentido narrativo a la propia representación iconográfica del rey en majestad.

En todas estas miniaturas el monarca se figura sentado en el trono, habitualmente en posición de tres cuartos para sugerir cierta sensación espacial, aunque en alguna ocasión también pueda aparecer frontal. Si en escenas como la del fol. 14 viste larga túnica sobre la que se dispone el manto regio cubriendo los hombros y cruzado sobre el regazo tapando asimismo las piernas, en los fols. 15v y 21v. se opta ya por una túnica de abultadas mangas rojas sobre la que se dispone el manto regio entero, ceñido en la cintura y con apliques de piel de armiño en cuello y remate de las cortas mangas; en todos los casos el traje regio se muestra rozagante, como muestra de la solemne actitud intrínseca al rey en el momento de protagonizar ceremonias de justicia como las aquí aludidas.



LÁMINA 45:

Miniatura con la representación de un emperador en majestad. *Libro de los Castigos e documentos del rey don Sancho*. Ca. 1420-30 (Madrid, B.N., Ms. 3.995, fol. 16 r.)

La corona que ciñe la cabeza del monarca es muy parecida en la mayoría de miniaturas: de oro, con grandes florones trebolados como remates; sólo en alguna ocasión se convertirá en la corona de tres potencias alusiva a la condición imperial [LÁMINA 45]. No obstante, resulta más interesante el emblema que portará en cada ocasión, pues si en el fol. 14 agarra la espada con la mano derecha, en otras representaciones aparece sosteniendo un largo cetro con remate flordelisado de semejanzas francas y aragonesas; además, en este caso deja libre la mano derecha -cuya gestualidad completa la representación, aunque sólo sea para señalar a algún personaje aludido- para agarrar este emblema con la izquierda [LÁMINA 46]. También se muestra gran variedad en cuanto a la plasmación del trono, puesto que de la sencillez y apenas relevancia del que aparece en el fol. 14 se pasa al notable escaño con pilarcillos angulares con pináculos en los remates del fol. 15, o la silla curul con respaldo y adorno con flor de cuatro pétalos en el lateral; en este último caso la invocación al rey bíblico Salomón se hace evidente, retomando una tradición ya consolidada a lo largo de la Edad Media, y a quien se alude de manera expresa en diversas ocasiones [LÁMINA 47].

LÁMINA 46:

Miniatura de los
Castigos e documentos
del rey don Sancho . Ca.
1420-30 Madrid, B.N.,
Ms. 3995).



Los rostros resultan demasiado genéricos y cortados por el mismo patrón: los rasgos faciales son debidos exclusivamente al dibujo, careciendo del volumen y expresividad que aportan los contrastes tonales. A las bocas y narices pequeñas se añaden los arcos de unas cejas siempre marcadas que delimitan a su vez unos ojos llamativamente rasgados y, por ello, de sugerencias un tanto cansinas. Las caras son redondas, y el artista sólo plantea su representación en tres cuartos, huyendo de perfiles y posiciones frontales.

A la evocación tridimensional de las diferentes escenas contribuyen también los restantes personajes figurados, ya que pese a la inexistencia de un fondo realista se disponen conforme a posturas -algún escorzo incluso en los pies de tales acompañantes- y ubicaciones varias para evocar igualmente la existencia de una profundidad de espacio en la representación (el fondo es totalmente neutro en todas las miniaturas). No obstante, los recursos perspectivicos resultan a menudo incorrectos -tal y como se aprecia en los tronos- o demasiado forzados (con dificultad para figurar unos personajes delante de otros). Si bien el uso de la línea es constante para remarcar el sentido dibujístico, es preciso no obstante alabar en ocasiones la figuración de ciertos plegados

en los que se lleva a cabo un somero difuminado de las sombras que contribuyen a diluir el dibujo para intentar sugerir volúmenes tonales.



LÁMINA 47:

Miniatura de los *Castigos e documentos del rey don Sancho*. Ca. 1420-1430 (Madrid, B.N., Ms. 3995).

Todas las características señaladas con anterioridad se recogen en mayor o menor medida en otra de las miniaturas de esta rica edición de *Castigos e documentos del rey don Sancho* de hacia 1420-30 que interesa como contrapunto comparativo: la del fol. 16r. En ella ya no es la imagen del rey la que se representa, sino la del emperador, y como tal porta la corona de tres potencias superpuestas. En este caso concreto el iluminador ha optado por disponer a la figura imperial sentada en un gran trono de elevadas y recortadas partes laterales y bajo respaldo, portando una espada en la mano diestra mientras la otra está siendo besada por un súbdito arrodillado que le está rindiendo homenaje; completa la gama de atributos áulicos el habitual manto que cubre sus hombros espalda para finalmente tapar las piernas y aun arrastrar. Por tanto, se observa que con la excepción de la triple corona de evocación imperial, el resto de la iconografía responde a las mismas pautas que las empleadas para la figuración regia, incluyendo la corte que rodea al trono y sus similares posturas de atención/sumisión para con el rey/emperador. Sólo la disposición completamente frontal del escaño y su ocupante, que obliga a forzar perspectívicamente la plasmación del mueble (con la habitual incorrección por el empleo de más de un punto de fuga), introduce una

significativa nota discordante con respecto a las restantes miniaturas comentadas de este manuscrito.

En resumen, la iconografía mayestática empleada en estas miniaturas de los *Castigos e Documentos del rey don Sancho* responde al deseo por plasmar una imagen solemne del rey (o emperador en su defecto) administrando justicia. Al fin y al cabo es la función del rey-juez la que ha de ser transmitida por medio de unas imágenes que pretenden ser resumen visual del texto jurídico, y en las que la corona, el trono y las vestimentas regias no son sino complemento adecuado -e imprescindible en la condición monárquica- de la espada y el cetro como emblemas alusivos por antonomasia de tal prerrogativa. Además, a la vista del desarrollo dimensional alcanzado tanto por la espada como sobre todo por el cetro flordelisado, no cabe duda acerca del protagonismo concedido a estos *regalia* como recursos simbólicos de esa función judicial.

A la vista de las miniaturas señaladas, cabe pensar en la posibilidad de la intervención de más de una mano en la ejecución de estas representaciones o, mejor aún, en una serie de innovaciones iconográficas debidas al mismo artista una vez empezado ya el trabajo de iluminación del manuscrito. Así, mientras en el fol. 14. el monarca ha sido representado con una recortada barba y cabellos largos, en las otras aparece barbilampiño y con el cabello corto; asimismo, en la primera los pliegues de las vestimentas resultan más abundantes y variados. Esta particularidad ya no se observa sin embargo en los atributos y vestimentas: el rey y el emperador portan espada en vez de cetro en los fols. 14 y 16r. respectivamante, al tiempo que visten el manto que, en alguna ocasión, muestra apliques de armiño; el trono varía en su desarrollo de manera

aleatoria. Por todo ello podría formularse una hipótesis acerca de la intervención de un miniaturista plenamente hispano en cuanto a concepción simbólica del poder real, que incluye la espada en la mano derecha como emblema habitual de los monarcas castellanos en este tipo de representaciones; al mismo tiempo, y de nuevo apoyándonos únicamente en cuestiones de tipo formal e iconográfico, en las restantes miniaturas el iluminador parece conocer ya ejemplos foráneos, quizás franceses o incluso aragoneses, que podrían explicar la sustitución de la espada por el cetro flordelisado o la aparición del manto con apliques de armiño (teniendo aquí en cuenta la excepción introducida por la figura imperial).

Pero tampoco habrá de desestimarse la posibilidad de la copia con respecto a una edición anterior, y quizás de la época misma de Sancho IV, puesto que al fin y al cabo aquel monarca también empleó la iconografía mayestática en muchos de sus sellos de plomo y cera, en los que además incluía el cetro como atributo regio -junto con el *globus*- frente a la espada; sin embargo, los cetros sigilográficos de Sancho IV y luego Alfonso XI estaban rematados siempre por un águila, y no por el flordelisado que aquí se muestra, que por lo mismo remite en mayor medida a modelos franceses y aragoneses. En cualquier caso, el empleo de la iconografía mayestática en estas miniaturas obedecería fundamentalmente a las exigencias derivadas del propio texto al que acompañan, ya que al tratarse de un corpus jurídico precisa de este tipo de imagen regia: entronizada y portando la espada o el cetro; no debe olvidarse que es ésta, y no otra, la iconografía por antonomasia del rey-juez. Finalmente, y como intento de ratificación de lo aquí señalado, es preciso tener en cuenta que bajo el reinado de Juan II -época a la que se circunscribe la iluminación de esta edición de los *Castigos e documentos del rey don Sancho*- la iconografía mayestática se observa relegada a un

segundo lugar, primando por el contrario la iconografía ecuestre (iconografía de poder del rey como caballero) como fruto del interés y florecimiento del mundo caballeresco en la Castilla de este monarca.

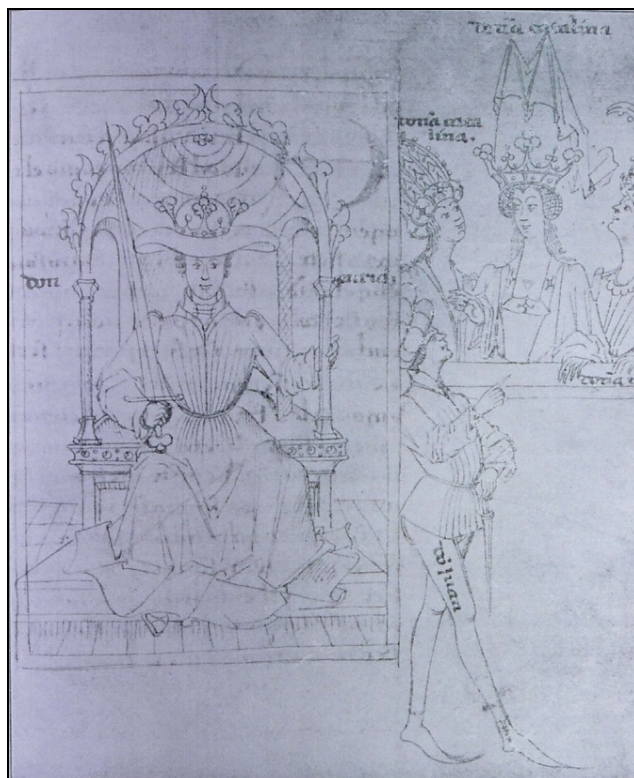
El resurgir de la iconografía mayestática en tiempos de Enrique IV tuvo otras vertientes además de la numismática. Y entre ellas, la miniatura produjo por aquel entonces alguna obra de gran interés simbólico y también artístico. En concreto, una edición manuscrita de la ***Genealogía de los Reyes de Castilla*** de Alonso de Cartagena, de hacia 1463, que se guarda en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid (Ms. 2.L1.2 ó Ms. II-3.009), fue elegantemente complementada por una serie de dibujos miniados que representaban a los diversos monarcas Trastámara que ocuparon el trono castellano-leonés. La fecha de realización se corresponde con el período del reinado de Enrique IV, por ser éste el último rey incluido en la *Genealogía* junto a su propia representación.

No obstante, y por lo que a la iconografía del rey entronizado se refiere, interesa de una manera especial la representación de don **Enrique III** [LÁMINA 48]. Como es habitual en esta obra, junto al dibujo enmarcado que alberga de manera exclusiva su imagen aparecen también figurados su esposa -doña Catalina de Lancaster- acompañada por los hijos de la regia pareja: las infantas doña Catalina y doña María flanquean a la madre, mientras el Príncipe de Asturias don Juan -futuro Juan II- se dispone frente a ellas; todos ellos están perfectamente identificados por los nombres que acompañan a cada una de las figuras.

LÁMINA 48:

Dibujo a pluma de Enrique III y su familia. Ca. 1470.

Genealogía de los reyes (Madrid, B.P.R., Ms. II-3.009).



Enrique III aparece sentado de frente en un amplio trono, agarrando con la mano derecha la espada consustancial a esta iconografía en época Trastámara. Sin embargo, y en este caso concreto, con la alusión a la espada Alonso de Cartagena ha querido insistir en el componente justiciero y la rectitud del monarca, conforme señala en el texto que sirve de inspiración al dibujo: *“Píntase mozo, con ropaje majestuoso, sentado en un throno, con estoque en la mano, para denotar la gravedad de sus costumbres y el zelo de su justicia, como otro Recaredo”*⁴⁵. Al fin y al cabo existieron lazos de gratitud de la familia Cartagena con este monarca, al igual que con su sucesor Juan II.

Su cabeza está cubierta por un notable sombrero de ala ancha, sobre el que a su vez se dispone la corona real que alterna en sus remates grandes florones con pequeñas

⁴⁵ *El Libro de la Genealogía...*, op. cit. (1995).

bolas; asimismo viste un traje largo, de amplias mangas y muy ceñido en la cintura, cuya parte inferior descansa con abundantes y aristados pliegues sobre el suelo tapando incluso los pies (traje rozagante); bajo esta pieza, y en concreto a través de su cuello en forma de V, puede apreciarse otra vestidura interior a manera de camisa con un alto cuello cerrado por cordones.

No obstante, será el trono en el que se sienta don Enrique el elemento que detente un especial protagonismo, por cuanto además de disponerse sobre un estrado y mostrar un asiento de buenas dimensiones sobriamente decorado, su planimetría semicircular está plenamente justificada en función del grandioso cuerpo superior a modo de baldaquino que lo protege; así, el alto respaldo posterior tiene su parangón en los sendos y esbeltos pilarcillos frontales a los que se une mediante un arquillo en cada lado, dejando entonces abiertos los laterales; se configura de este modo un basamento adecuado para voltear una auténtica bóveda de cuarto de esfera -potenciada por segmentos de circunferencia concéntricos- que remata frontalmente con un arco mayor: descansa éste sobre los sencillos capiteles de los dos pilarcillos, y por encima de él se ha dibujado además una supuesta crestería flamígera de tipo vegetal, con confusas flores de lis. Finalmente, a un lado y otro del trono, y a la altura de sus capitelillos frontales, la inscripción en caracteres góticos minúsculos *don / enriq(ue)* sirve para identificar al rey allí representado.

El hecho de aparecer el trono cubierto, como arquitectura de protección del monarca, implica una interesante referencia de tipo sacro hacia el rey que cobija. No en vano la figura de Enrique III resulta aún más dignificada gracias a dicho remate, que como tal se convierte en auténtico palio. En todo caso, semejante concepción sagrada

del poder regio resulta extraña para la época de los Trastámara, incluso cuando se ha tenido cuidado en disponer al rey con la espada en la mano como era tradición en esta Casa Real. No así para la tradición altomedieval, sobre todo en relación con el componente de poder de los emperadores bizantinos y los carolingios y otomanos.

A la vista de esta miniatura, puede concluirse que su autor era un dibujante ágil en el manejo de la pluma y seguro en el trazo. No obstante, ciertos arrepentimientos también delatarían una excesiva rapidez en su ejecución, como por ejemplo se comprueba en ciertas partes dibujadas por encima de líneas anteriores (puño derecho atravesado por una línea previa que se corresponde con el traje, o cierta confusión entre la manga izquierda y el respaldo “posterior”); asimismo, la esquina izquierda del estrado supera el doble enmarque cuadrangular de la escena que, por otro lado, es probable que en origen fuese concebido como enmarque único (primero se trazaría el exterior y luego el interior, tal y como se observa a la vista de las líneas dibujísticas que invaden el campo de dicho enmarque, así como ligeramente la primera y última letras de la inscripción identificativa del monarca); en cuanto al suelo en perspectiva de la estancia, si en la parte posterior izquierda una serie de líneas cruzadas evocan un embaldosado, en la parte contraria sin embargo se ha pasado por alto el trazado de las líneas horizontales, semejando entonces un tablado.

Precisamente la perspectiva utilizada se convierte en una de las características más destacadas de esta miniatura, por cuanto el empleo de varios puntos de fuga supone la plasmación de errores de representación tridimensional. Se observa de manera especial en los pilarcillos frontales del trono -así como en sus arcos inmediatos-, en la semicúpula que lo remata o en el embaldosado izquierdo. Al mismo tiempo, el artista ha

querido refrendar la profundidad de la escena y el volumen del monarca y trono por medio de someros sombreados conformados también por pequeñas líneas paralelas o cruzadas; no obstante, su disposición un tanto aleatoria impide un resultado más satisfactorio.



LÁMINA 49:

Dibujo a pluma de Alfonso VII y su familia. Ca. 1470.

Genealogía de los reyes (Madrid, B.P.R., Ms. II-3.009).

El artista encargado de iluminar esta escena es conocedor de la pintura norteña, tal y como lo demuestra en la representación de pliegues muy aristados en la parte del traje regio que arrastra sobre el estrado, así como por esa arquitectura a la manera de baldaquino que cubre el trono, o el empleo de más de un punto de fuga junto con los consabidos esfuerzos por plasmar una escena tridimensional (el suelo es uno de los recursos más habituales para ello). En cuanto a la vestimenta que porta el monarca, de cintura ceñida y elegante porte, remite al tercer cuarto del siglo XV, al igual que ese sombrero que sirve de asiento para la corona. En todo caso, interesa de manera especial la iconografía mayestática empleada, por cuanto además del traje rozagante que en la

época se empleaba para aludir a la figura regia en actitud solemne⁴⁶, el propio trono adosado completa la alusión al poder regio de emblemas habituales como la espada y la corona.

Pero este dibujo correspondiente a Enrique III no es más que la última manifestación de la iconografía mayestática en este códice palatino de la *Genealogía de los Reyes*, puesto que con anterioridad otros ejemplos como los de Athanarico, Sigerico, Turismundo, Alfonso X –entre otros- y, sobre todo, el de Alfonso VII [LÁMINA 49], fueron representados conforme a esta tipología iconográfica. En el caso de este último la espada ha sido sustituida por un cetro de florido remate vegetal –quizás una derivación de la flor de lis- mientras que su cabeza ya aparece ceñida por la triple corona que incide en su condición imperial; el grandioso trono con baldaquino, con remates turriformes, resulta característico del momento, tal y como puede apreciarse en los anversos de algunas monedas áureas de Enrique IV con su retrato mayestático; finalmente, los leones sobre los que se asienta este escaño no hacen sino recordar la misma solución que en los siglos XIV y XV fue habitual en los monumentos funerarios, reafirmando con ello ideas como la de protección, poder y, en este caso concreto de Alfonso VII, también alusión heráldica al reino que complementaría el propio escudo heráldico que el monarca agarra con su mano diestra.

Con una iconografía también muy efectista y elegante en lo que a la representación de ornamentos y posturas se refiere se presentan las figuras del resto de la familia real que aparecen en la parte derecha del mayestático encuadre de Enrique III. La reina doña Catalina, flanqueada por sus dos hijas, porta sobre un peinado recogido

en parte con redecilla una amplia corona de grandes florones alternando con otros remates trilobulados más pequeños, al tiempo que potencia el tocado con un elevado sombrero del que pende un efectista velo; más fantásticos aún resultan los sombreros que ciñen las cabezas de las infantas, los colosales *hennés* de la moda europea de mediados del siglo XV, donde a sus formas caprichosas y elevadas se añade la decoración que asemeja perlados, ricos cordoncillos y piedras preciosas. Las tres figuras han sido planteadas simulando asomarse a una terraza de la que únicamente se aprecia el remate de su antepecho, que da pie al dibujante para apoyar en el mismo las manos izquierdas de la propia reina doña Catalina y de la infanta doña María. Por ello, sólo se ha representado la mitad superior de las tres, pudiendo apreciarse en ellas el empleo de vestimentas también efectistas: mangas abullonadas semejantes a las del monarca, escotes en V en el caso de la infanta doña Catalina y su madre y, en el caso de esta última, un vaporoso manto por encima de los hombros deja entrever un ceñido vestido inferior adornado con alguna joya.

La mano derecha ligeramente levantada de la reina doña Catalina introduce un gesto de saludo dirigido hacia el Príncipe de Asturias, que se figura delante de la supuesta terraza que alberga a las damas. Un jubón corto de amplias mangas y ceñido en la cintura protagoniza su vestimenta, en la que también se incluyen las habituales calzas ceñidas y los apuntados escaupines de los pies; ciñe la cabeza de don Juan un abombado sombrero del que sólo se ve una parte debido al inmediato encuadre regio, mientras de la cintura cuelga una corta espada envainada. Tanto en este caso como en las otras figuras los rostros resultan genéricos, aunque resueltos de manera efectiva con

⁴⁶ NIETO SORIA, J.M.: *Ceremonias de la realeza. Propaganda y legitimación en la Castilla de los Trastámara*, Madrid, 1993, p. 213.

unos someros trazos que resultan especialmente cuidados en lo que a los ojos -y sus apenas perceptibles pupilas- se refiere, vivificando adecuadamente las facciones.

Aunque formal y estilísticamente las características de estos dibujos son idénticas a las ya señaladas para la representación mayestática de Enrique III, sin embargo el iluminador se permite una mayor libertad para la plasmación de los restantes miembros de la familia real, pues no tiene que someterse a las más estrictas convenciones de una representación mayestática. Las posturas resultan entonces más variadas, contraponiendo la frontalidad de la reina -por su propia condición de mayor categoría- a los tres cuartos de las infantas y del propio príncipe que llegan incluso a alternar con el perfil absoluto (rostros de don Juan y doña María). Los gestos asimismo son hábilmente utilizados para relacionar a todos los personajes: si las infantas se presentan relajadas, levantando suavemente sus respectivas cabezas para mirar a su madre, ésta a su vez dirige su mirada de soslayo al rey don Enrique; con la mano derecha la reina saluda al príncipe don Juan, quien a su vez le dirige su mirada y señala con su dedo índice derecho al lugar donde se hallan las tres damas regias. Y no ha de pasarse tampoco por alto que el rey, de reojo, orienta a su vez la mirada a su sucesor, delimitándose claramente el discurrir de la línea sucesoria y avanzando además de manera gráfica el siguiente capítulo histórico en la obra.

Por tanto, y aun cuando la imagen entronizada de Enrique III pudiera haber existido de manera independiente, sin necesidad del complemento desempeñado por las restantes figuras regias, sin embargo el planteamiento artístico obedece a un interés por plasmar una escena de conjunto. Es preciso tener en cuenta que estas mismas representaciones se suceden en los restantes dibujos como complemento inexcusable de

cada monarca. Al fin y al cabo la *Genealogía de los Reyes de Castilla* es una obra legitimadora de la sucesión regia, de manera que la apología dinástica llevada a cabo por el dibujante no hace sino refrendar el importante papel que el resto de la familia real desempeña en la historia del reino, como apoyo del propio monarca en el ejercicio de sus tareas de gobierno y poder. Cuestiones como la política matrimonial llevada a cabo con las infantas y sobre todo con el príncipe heredero, así como el propio matrimonio del monarca actual, influían no pocas veces de manera determinante en el devenir del reino; y por lo mismo, la ausencia de un heredero suponía un grave problema cuya solución pasaba a menudo por el desencadenamiento de graves conflictos políticos y aun militares.

Esta representación regia de tipo dinástico, al igual que las restantes de la mencionada edición de la *Genealogía* de la Biblioteca del Palacio Real, obedecería en su conjunto a un interés ante todo simbólico y propagandístico de la figura del monarca y la importancia desempeñada por el resto de la familia real en cada uno de los sucesivos ocupantes del trono castellano-leonés. Sólo así puede entenderse la falta absoluta de rigor y veracidad histórica con la que se ha planteado la presente iluminación: la edad de las infantas y del príncipe don Juan, que cuando menos remite a una juventud adolescente, no pudo ser contemplada por su padre Enrique III, al haber muerto éste cuando sus hijos eran todavía muy niños (María contaba con cinco años, Catalina con tres y Juan con uno). Prevalece por tanto el sentido conceptual del retrato de la familia real frente a la realidad histórica de los acontecimientos vitales.

Diversos aspectos estilísticos y compositivos aconsejan contemplar la edición iluminada de la *Genealogía de los Reyes de Castilla* del Archivo Histórico Nacional de

Madrid como punto de partida y fuente iconográfica directa para la del Palacio Real, habida cuenta que las representaciones son, en muchas ocasiones, prácticamente idénticas; y ello aun cuando el también anónimo pintor -o mejor pintores- de la del Archivo muestren una impericia dibujística con la pluma que los diferencia por completo del posterior. A lo largo de los folios, escritos a dos columnas, se distribuyen espacios en blanco dispuestos para acoger las miniaturas con los retratos regios de cada monarca. Pero no llegaron a ser realizadas todas las previstas, ejecutándose únicamente las correspondientes a los primeros folios -las de varios soberanos hispanovisigodos-, así como las representaciones de los tres últimos reyes Trastámara, es decir, Enrique III, Juan II y Enrique IV. Del conjunto resultante, las más cuidadas fueron las de Juan II y Enrique IV (por llevarse a cabo bajo el reinado del último), pues en su iconografía ecuestre -que por lo mismo es analizada en el siguiente capítulo- recibió un minucioso tratamiento que incluía incluso un discreto componente cromático.

LÁMINA 50:

Dibujo a pluma del rey Atanarico y el obispo Gudila, en la *Genealogía de los reyes*. 1456.

(Madrid, A.H.N., Ms. 962, FOL. 8V.).



En lo que se refiere a la iconografía mayestática que aquí nos ocupa, ésta fue la empleada para retratar a monarcas godos como Atanarico, Sigerico, Walia, Enrique o Chindasvindo; y también para la figura de Enrique III de Trastámara. Todos ellos aparecen entronizados, en escaños relativamente sencillos tratados en perspectiva incorrecta; ciñe su cabeza la imprescindible corona que alude a la condición regia, donde se aprecian los engastes de piedras preciosas en el aro y los esbeltos remates en florones un tanto caprichosos; y todos portan la espada como emblema único.

Quizás por constituir el inicio de la serie, la primera representación de **Atanarico** fue también la que recibió una atención especial -junto con las ya mencionadas de Juan II y Enrique IV- por parte de los dibujantes [LÁMINA 50]. Así, aun cuando la línea constituye el recurso figurativo por excelencia, en este caso el desarrollo de sutiles sombreados contribuye a remarcar la ilusión de volumen y de tridimensionalidad, destacando sobre todo el tratamiento de los pliegues y paños en general, tanto del propio rey como del prelado que se sienta en una cátedra a su lado izquierdo, identificable como Gudila, y cuya presencia respondería a “*haver comunicado a los godos la noticia del Evangelio*”⁴⁷. Un simbólico cortinaje evocando el dosel sirve de fondo para la figura monárquica, de connotaciones sagradas que hunden su generalización en la miniatura bizantina, regia carolingia y otoniana. Además, viste Atanarico el tradicional manto propio de su condición sobre el arnés que protege su cuerpo. Como excepción hasta las dos últimas representaciones con los Trastámara, la corona que ciñe su cabeza por encima del propio yelmo conserva apliques cromáticos dorados y rojos.

Precisamente la armadura indica una iconografía que puede ser identificada como “de punta en blanco”, denominación acuñada por E. Tormo⁴⁸ para referirse a la inclusión del arnés completo –arnés “blanco”- vistiendo al monarca. Consta éste de *celada* con *babera* en la cabeza, *peto* que cubre el pecho, *hombreras* y arnés completo de brazo (*brazal*, *codal*, *guarda de codal* y *ambabrazo*, rematando con la *panopla*) junto con arnés completo de pierna (*quijote*, *rodillera* y *gleba*) que remata con los apuntados *carpines* que le sirven de calzado⁴⁹. Esta Armadura rígida de placas llegaría a la Península Ibérica de la mano de las “Compañías Blancas” de Bertrand du Guesclin, participantes en el enfrentamiento dinástico entre Pedro I y Enrique de Trastámara, generalizándose desde entonces de manera paulatina⁵⁰. La imagen guerrera que ofrece el arnés puede ponerse en relación con la lucha virtuosa del caballero cristiano contra las fuerzas malignas, que por permanecer siempre al acecho le obligarán a no descuidar jamás sus obligaciones espirituales y morales; el propio san Pablo, en la *Epístola a los Efesios* (Ef. 5, 11-19), ya exhortaba a revestirse con las armas de Dios⁵¹. En el caso concreto de esta representación retratística, su tipología iconográfica ya vendría definida en buena medida por el propio texto que la complementa: “*Píntase armado por*

⁴⁷ El Libro de la Genealogía de los reyes de España *de Alfonso de Cartagena*, tomo II (estudio, transcripción y traducción por B. PALACIOS MARTÍN), Valencia, 1995.

⁴⁸ TORMO, op. cit. (1916), p. 223. Se refiere en concreto este autor a la casi idéntica representación de Atanarico que se incluye en la *Genealogía* del Palacio Real de Madrid, y a la que ya no me refiero por semejante similitud con este dibujo, previo, y a la vez modelo junto con los demás para el códice palatino.

⁴⁹ Para el estudio de la armadura medieval y su evolución, vid. Riquer, M. De: *L'arnès del cavaller*, Barcelona, 1968; también CENDÓN FERNÁNDEZ, M.: “El caballero y la fama póstuma. Algunos ejemplos de yacentes armados en la Galicia del siglo XV”, en *Arquitectura e iconografía artística militar en España y América (siglos XV-XVIII)*, Sevilla, 1999, pp. 649-666; SÁNCHEZ AMEIJERAS, M^a.R.: “El Arnés y el armamento del caballero medieval gallego (1350-1450)”, *Acta Historica et Archaeologica Medievalia*, 10, 1989, pp. 427-436.

⁵⁰ SÁNCHEZ AMEIJERAS, “El arnés...”, (op. cit., 1989), p. 427.

⁵¹ Vid. CENDÓN FERNÁNDEZ, op. cit. (1999), p. 662.

*haver sido príncipe belicoso y por haver hecho mucho pruebas de su valor en las empresas militares que se ofrecieron*⁵²; esta misma prerrogativa en cuanto a la plasmación del monarca con arnés en función de sus hazañas belicosas se mantendrá para el resto de dibujos donde históricamente se ensalce tal componente histórico (Alarico I, Ataúlfo, Walia, Teudored, Alarico II, Amalarico, Sisebuto, Wamba –ya sean entronizados o de pie- o, ya ecuestre, Juan II).



LÁMINA 51:

Dibujo a pluma del rey Walia, en la *Genealogía de los reyes* de A.H.N. (1456), fol. 10r.

LÁMINA 52:

Dibujo a pluma del rey Enrique III en el mismo código, fol. 43r.

Ya sin el detallismo y precisión de la anterior, así como desprovisto el soberano representado del manto, sin embargo **Walia** se dispone en un escaño más amplio con idéntico arnés protegiendo su cuerpo [**LÁMINA 51**]; no obstante, cabe

⁵² *El Libro de la Genealogía de los reyes de España de Alfonso de Cartagena*, tomo II (estudio, transcripción y traducción por B. PALACIOS MARTÍN), Valencia, 1995.

llamar la atención sobre las piernas cruzadas que muestra este monarca, remarcando su condición soberana, y cuyo referente más próximo podría estar en las grandes doblas áureas acuñadas por Enrique IV por aquellas fechas, además de recuperar una tradición iconográfica presente en mayor o menor medida a lo largo del Medievo.

Muy simple resulta la imagen de **Enrique III el Doliente**, por cuanto la rapidez e imprecisión de trazos componen dificultosamente una figura que se supone sentada en un sencillísimo trono de respaldo alto [lámina 52]. Únicamente cabe destacar el esfuerzo mostrado por el dibujante a la hora de recrear una postura diferente a las anteriores, por cuanto Enrique III se representa con la pierna izquierda estirada hacia ese mismo lado y motivando con ello la inclinación de todo el cuerpo del rey hacia la derecha. Viste el amplio traje de cintura ceñida, alto cuello y amplias mangas que identifica la moda habitual de la época de Enrique IV y aun anterior⁵³. Bajo la fitomórfica corona sobresalen unos cabellos reducidos a esquemáticos y escasos mechones, la nariz frontal con una suave indicación de las fosas nasales, los ojos con redondas pupilas que destacan, y la boca cerrada y amplia describiendo una sinuosa línea. Como en el caso de la *Genealogía* de la Biblioteca del Palacio Real, también aquí la espada en la mano obedece por tanto al deseo de constatar “*la gravedad de sus costumbres y el zelo de su justicia, como otro Recaredo*”⁵⁴.

Como muestra última de la iconografía mayestática en la miniatura de tiempos de Enrique IV, será preciso tener en cuenta aquellas escenas del *Libro del caballero Zifar* en las que aparecen reyes -o en su defecto emperadores, conforme a la narración

⁵³ Vid. BERNÍS MADRAZO, C.: *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos* (tomo I: *Las mujeres*, tomo II: *Los hombres*), Madrid, 1978 y 1979.

del texto- que hayan sido representados de acuerdo con los parámetros iconográficos ya vistos. Así, en el fol. 167r. se encuentra una escena en la que el **Emperador de Triguída** es representado sentado en un trono cubierto por una especie de dosel arquitectónico con exótico remate cupulado (gallonado), y apoyando los pies en un estrado, en una clara alusión a la tradición imperial altomedieval y aun plenomedieval, entre lo bizantino y lo carolingio [**LÁMINA 53**].



LÁMINA 53:

Miniatura del *Libro del caballero Zifar* (París, Biblioteca Nacional de Francia, Ms. Spagnol 36, fol. 167r.).

Tal avance ya indica que los presupuestos compositivos plasmados por el iluminador son muy cercanos a los de la imagen de Enrique III en la *Genealogía* de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid. Lo que además se ratifica a la vista de la figura regia: coronado (en este caso con la triple corona por la condición imperial impuesta por el texto), vestido con amplio traje rozagante de pliegues acartonados, y portando la espada con el filo en alto con una mano (en este caso la izquierda) por cuanto el índice derecho extendido concreta un gesto dialéctico en relación con el personaje situado en frente. Ha de identificarse este último con el infante Roboán, hijo del rey Zifar, quien se

⁵⁴ *El Libro de la Genealogía...*, op. cit. (1995).

convierte en un fiable consejero para el Emperador de Triguída por sus acertadas palabras.

Precisamente la razón de plasmar tal imagen mayestática del emperador de Triguída con la espada el alto parece obedecer a los requerimientos de una escena basada cuyo fundamento es la conveniencia de un buen gobierno. La figura imperial -al igual que la regia- demandaba el consejo que asegure su justa y adecuada decisión, pues no hay que olvidar que la espada es la que implica la defensa contra los enemigos junto con la justicia en el reino propio. Pero por lo mismo podría incluso considerarse que el emperador está obrando convenientemente en el mismo momento en que solicita el consejo de Roboán, anticipando el exitoso posicionamiento que adoptará en cada decisión.

Lo cierto es que en toda la narración del *Libro del caballero Zifar* se concede una gran importancia al consejo y a los consejeros, cuestión que ha sido puesta en relación con la coetánea sociedad de Alfonso XI⁵⁵, y con la propia exaltación del principio del rey justo. Con todo, la miniatura puede ser entendida conforme a unas particularidades temporales que rebasan por completo los vectores propios de la época del progenitor de la Casa de Trastámara, pues cabe suponer que el iluminador tiene ya presente entre sus imágenes referenciales al propio Consejo Real de Castilla, surgido de las Cortes de Valladolid de 1385 como derivación de la antigua curia regia ordinaria⁵⁶. Este órgano de asesoramiento del monarca en el ejercicio de sus funciones funcionaba

⁵⁵ CACHO BLECUA, J.M.: “Los problemas del Zifar”, en *Libro del cavallero Zifar. Códice de París* (estudios publicados bajo la dirección de Francisco Rico. Al cuidado de Rafael Ramos), Barcelona, 1996, pp. 55-94 (PARA NOTA P. 68).

⁵⁶ Vid. DIOS, S. de: *Fuentes para el estudio del Consejo Real de Castilla*, Salamanca, 1986, p. XVI.

como una auténtica representación permanente de las Cortes en el gobierno del reino castellano; será con Enrique IV cuando su organigrama experimente importantes cambios, potenciando la presencia en él de letrados.

En el texto correspondiente al capítulo XI de los *Castigos e documentos del rey don Sancho* se afirmaba que el cetro servía para “castigar e apremiar los malos”⁵⁷. Y tal consideración parece persistir con total vigencia a la vista de la miniatura que se dispone en el fol. 9r. del *Libro del caballero Zifar*. En la misma un **emperador** - identificado por la triple corona que ciñe su cabeza- está sentado en un sencillo escaño sin respaldo, apreciándose detrás el interior de su palacio [LÁMINA 54]. Viste un holgado traje, rozagante, de amplias mangas y ceñido a la cintura, mientras con su mano izquierda sostiene el esbelto cetro de remate flordelisado que reafirma el sentido judicial de la escena. Ante él tres reos, con las manos atadas por una soga que también rodea su cuello, han sido llevados a presencia del emperador por varios caballeros -vestidos con armadura completa y portando lanzas- y otros sirvientes. El iluminador, interesado por plasmar de manera veraz el episodio recogido, relega el cetro a la mano izquierda del emperador para que éste pueda reafirmar con el dedo índice y pulgar -extendidos- de la mano derecha la concreción de la sentencia condenatoria.

Tampoco deberá pasarse por alto la presencia de un sirviente tras el emperador que le sostiene la espada, dado que era el otro emblema que habitualmente complementa al cetro en las ceremonias judiciales. De nuevo los *Castigos e documentos sanchinos* proporcionan la pauta textual que se habría de seguir a lo largo de los siglos

⁵⁷ Texto tomado de *Castigos e documentos para bien vivir ordenados por el rey don Sancho IV*, edición de A. REY, Bloomington, 1952, p. 84.

XIV y XV en cuanto al simbolismo jurídico⁵⁸ de uno de los más destacados *regalia* que formaban parte de la imagen iconográfica del rey (o emperador en este caso concreto).

LÁMINA 54:

Miniatura del *Libro del caballero Zifar* (París, Biblioteca Nacional de Francia, Ms. Spagnol 36, fol. 9r.).



Resulta cuando menos atrevido avanzar aquellos posibles precedentes que, de manera más o menos directa, pudieran haber influido en estos conjuntos miniaturísticos de contenido iconográfico mayestático de la época de los Trastámara. Así, y sin dejar de tener en cuenta la importancia alcanzada por la figura del rey -o emperador- entronizado y acompañado de los atributos propios de su persona y condición bajo el imperio carolingio y otoniano, sin embargo habrán de ser las iluminaciones del período románico y sobre todo del gótico pleno las que de manera más directa pudieron haber servido de precedente. Y todo ello sin apenas superar los límites del reino castellano, a

⁵⁸ En el mismo capítulo XI de los *Castigos e documentos del rey don Sancho*, al recrear la imagen mayestática del monarca, se afirma que por la espada “se demuestra la justicia en que deue mantener su regno, que asi como la espada taja de armas partes, asi la justia deue tajar igualmente a vnos e a otros sin toda banderia e sin toda mala cobdicia... Espada con la que apremia a los sus enemigos e con que faze justia en los suyos, ca la espada taja por premia e por justias las cabeças de los que mal fazen” (*Castigos e documentos...* op. cit., 1952, p. 83).

excepción de algunas influencias que parecen proceder de los lenguajes propios del mundo francés (y Aragonés por extensión, además de la inmediatez geográfica).

Así, no parecen existir dudas en cuanto a la trascendencia de la iconografía mayestática desarrollada bajo los auspicios del rey Sancho IV sobre todo, y en menor medida de Alfonso X. Con anterioridad a éstos, ya la iconografía mayestática había tenido una amplia e interesada repercusión en las galerías de retratos individuales contenidas en el *Tumbo A* de la catedral de Santiago⁵⁹ de Compostela y en el *Libro de las Estampas* de la catedral de León⁶⁰, y aun en su precedente, el *Liber Testamentorum* de la catedral de Oviedo⁶¹, los tres por tanto con una filiación eclesiástica determinante

⁵⁹ Para el estudio de las miniaturas del *Tumbo A* de la catedral compostelana pueden verse los siguientes estudios: DOMÍNGUEZ BORDONA, J.: “Miniatura”, en *Miniatura, grabado y encuadernación*, vol. XVIII de *Ars Hispaniae* (J. Domínguez Bordona y J. Ainaud de Lasarte), Madrid, 1962, pp. 15-242; FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, E.: “El retrato regio en los Tumbos de los tesoros catedralicios”, en *Maravillas de la España medieval. Tesoro Sagrado y Monarquía* (dir. científico I.G. Bango Torviso), tomo I (*Estudios y catálogo*), León-Madrid, 2001, pp. 41-54; MORALES ALVAREZ, S.: “La miniatura en los Tumbos A y B”, en *Los Tumbos de Compostela* (M.C. Díaz y Díaz, F. López Alsina y S. Morales Álvarez), Madrid, 1985, pp. 43-62; NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M.: *Muerte coronada. El mito de los reyes en la catedral compostelana*, Santiago, 1999; SÁNCHEZ CANTÓN, F.J.: *Los retratos de los Reyes de España*, Madrid, 1943; SICART GIMÉNEZ, Á.: *Pintura medieval. La miniatura*, Santiago de Compostela, 1981; YARZA LUACES, J.: “La miniatura en Galicia, León y Castilla en tiempos del Maestro Mateo”, en *Actas Simposio Internacional sobre “O Pórtico da Gloria e a Arte do seu Tempo”*, Santiago de Compostela, 1991, pp. 319-355.

⁶⁰ Entre otros estudios sobre la iconografía mayestática de tales códices pueden mencionarse: DOMÍNGUEZ BORDONA, J.: “Miniatura”, en *Miniatura, grabado y encuadernación*, vol. XVIII de *Ars Hispaniae* (J. Domínguez Bordona y J. Ainaud de Lasarte), Madrid, 1962, pp. 15-242; FERNÁNDEZ ALONSO, A.: *El Libro de las Estampas*, Madrid, 1981; FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, E.: “El retrato regio en los Tumbos de los tesoros catedralicios”, en *Maravillas de la España medieval. Tesoro Sagrado y Monarquía* (dir. científico I.G. Bango Torviso), tomo I (*Estudios y catálogo*), León-Madrid, 2001, pp. 41-54; GALVÁN FREILE, F.: *La decoración miniada en el Libro de las Estampas de la catedral de León*, León, 1997; GALVÁN FREILE, F.: *La decoración de manuscritos en León en torno al año 1200* (Tesis Doctoral editada en soporte electrónico), Universidad de León, 1999; SÁNCHEZ CANTÓN, F.J.: *Los retratos de los Reyes de España*, Madrid, 1943; YARZA LUACES, op. cit. (1991), pp. 319-355.

⁶¹ Sobre las miniaturas del *Liber Testamentorum* pueden consultarse los siguientes estudios: ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M^aS.: *El románico en Asturias*, Asturias, 1999; DOMÍNGUEZ BORDONA, J.: *Manuscritos con pinturas: notas para un inventario de los conservados en colecciones públicas y particulares de España*, 2 vols., Madrid, 1933; DOMÍNGUEZ BORDONA, J.: “Miniatura”, en *Miniatura, grabado y encuadernación*, vol. XVIII de *Ars Hispaniae* (J. Domínguez Bordona y J. Ainaud de Lasarte), Madrid, 1962, pp. 15-242; FERNÁNDEZ CONDE, F.J.: *El Libro de los Testamentos de la Catedral de Oviedo*, Roma, 1971; FERNÁNDEZ CONDE, F.J.: “Libro de los Testamentos”, en *Orígenes. Arte y Cultura en Asturias. Siglos VII-XV*, Barcelona, 1993, pp. 355-356;

que supone la recreación de la figura regia al margen de la propia corte. Asimismo deberán tenerse en cuenta, dentro también de ámbitos religiosos (en esta caso regulares frente a los anteriores seculares) el *Tumbo de Toxosoutos* y el *Tumbo Menor de Castilla*, ambos de la segunda mitad del siglo XIII.

Todos estos precedentes, dentro de su diversidad y características específicas, son necesarios para explicar las miniaturas con iconografía regia -y no sólo mayestáticas, como se verá en su momento- desarrollada en Castilla bajo la dinastía Trastámara; con todo, bien es cierto que en ocasiones interesarán más los conceptos de representación que las propias imágenes en su dimensión formal y estilística.

Comenzada su realización en 1129⁶², El *Tumbo A* de la catedral de Santiago evidencia una tipología de cartulario al recoger un conjunto de donaciones y documentos destacados para el beneficio y engrandecimiento de la sede compostelana. A lo largo del tiempo, y durante más de un siglo, se fueron añadiendo sucesivos folios hasta conformar un total de 71, fijándose hacia 1355 su probable conclusión. Además de prestigiar la sede apostólica, el cuidadoso esmero con el que fue conformado paulatinamente el *Tumbo A* mediante una exquisita caligrafía con elaboradas iniciales y, sobre todo, con miniaturas retratísticas de los soberanos, convirtió a este códice en un objeto precioso. Precisamente se ha querido ver en esta iniciativa el interés por parte de la Iglesia compostelana en elaborar una obra de gran belleza y a la vez halago para con la monarquía, pues al ser presentado a los reyes cumpliría una doble función: la del

Liber Testamentorum Ecclesiae Ovetensis, Barcelona, 1995; FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, op. cit. (2001), pp. 41-54; SÁNCHEZ CANTÓN, F.J.: *Los retratos de los Reyes de España*, Madrid, 1943; YARZA LUACES, op. cit. (1991), pp. 319-355.

⁶² LÓPEZ ALSINA, F.: “Los tumbos de Compostela: tipologías de los manuscritos y fuentes documentales”, en *Los Tumbos de Compostela* (MC. Díaz y Díaz, F. López Alsina y S. Moralejo

agradecimiento para con ellos por la generosidad que desde el propio Alfonso II habían mantenido y aun acrecentado con la catedral de Santiago, y también la se servir de estímulo hacia futuras concesiones y donaciones⁶³.

Desde el punto de vista artístico la parte más destacada es el núcleo originario, por ser el que alberga la mayor parte de las miniaturas con los retratos de los soberanos, sus esposas o hijas y los condes Raimundo y Enrique de Borgoña, comenzando por el rey Casto y concluyendo con Pedro I de Aragón; sólo al comienzo del cartulario se ubica una iluminación, concerniente al obispo Teodomiro representado en el momento de confirmar el descubrimiento de la tumba del Apóstol Santiago, que se confirma por tanto como la única que no responde al modelo de retrato regio. Las demás muestran, dentro de un enmarque rectangular, a la figura regia entronizada, de frente y sin sugerencias perspectívas en el sencillo escaño con cojín, portando los atributos propios de su condición: la corona ciñendo su cabeza, el manto dispuesto sobre la túnica y el cetro agarrado por una de sus manos (con la única salvedad de Sancho I el Craso, que porta también espada además de cetro); la otra suele agarrar una cartela, identificativa en algunos casos al incluir el nombre del monarca, y con la que se alude genéricamente a la donación realizada.

Con posterioridad fueron añadidos los documentos y representaciones respectivas de Fernando II, Alfonso IX, Fernando III [**LÁMINA 55**] y Alfonso X, si bien sólo en el retrato del Rey Santo se optaría por mantener la tradición del retrato mayestático, mientras que las otras tres miniaturas recogen el modelo ecuestre que tanta

Álvarez), Madrid, 1985, pp. 25-41; LÓPEZ ALSINA, F.: “Le *Tumbo* (Cartulaire) A de la Cathédrale de Saint-Jacques”, en *Santiago de Compostela, 1000 Ans de Pèlerinage Européen*, Gante, 1985, p. 235.

⁶³ LÓPEZ ALSINA, “Los tumbos...op. cit. (1985), pp. 34-35.

repercusión tendría en la Europa central a partir de fines del siglo XII y comienzos del XIII. En cualquier caso, y aun sin diferenciarse iconográficamente de las anteriores en cuanto a la representación mayestática, cabe señalar no obstante que la miniatura de Fernando III es ya claramente deudora de los postulados góticos de hacia mediados del siglo XIII, pues el monarca ya aparece protegido por el arco trebolado de una triple arquería de enfática arquitectura, adecuada para albergar asimismo las sendas figuras del león y el castillo alusivas al reino.



LÁMINA 55:

Fernando III (*Tumbo A*, Archivo de la catedral de Santiago de Compostela, siglos XII-XIII).

De manera similar, en el *Libro de las Estampas* o *Testamentos de los Reyes de León*, realizado hacia 1200, se dispone una miniatura al comienzo de cada grupo de documentos con el retrato del soberano al que se refieren. Son éstos Ordoño II⁶⁴, Ordoño III, Ramiro III, Vermudo II, Fernando I, Alfonso V y Alfonso VI; además, a éstas imágenes regias se suma la miniatura representativa de la condesa doña Sancha, que se convierte en la única representación femenina y ajena a la condición regia, y cuya inclusión parece responder a las importantes donaciones efectuadas a la catedral

leonesa. Por tanto, y con la excepción que se acaba de señalar⁶⁵, las demás miniaturas del *Libro de las Estampas* obedecen a un tipo de iconografía ya habitual en cuanto a la plasmación de la idea de poder regio: el monarca, dentro de un enmarque cuadrado, se representa sentado frontalmente -o ligeramente ladeado- en un trono sin respaldo y también con cojín, y portando idénticos *regalia* a los del tumbo compostelano, incluyendo la filacteria (en esta ocasión se figura siempre la imagen de un sello áureo pendiente, aludiendo al propio documento de donación, y en la que puede leerse la fórmula de confirmación con el nombre del soberano respectivo).

Cabe plantear por tanto una doble finalidad similar a la del cartulario compostelano⁶⁶, si bien en el caso del leonés se vería ya interrumpido su proceso de ejecución muy pronto -ya no se incluyeron a los monarcas correspondientes al siglo XII- y sin solución de continuidad⁶⁷. Con todo, el *Libro de las Estampas* se compuso a partir de un *Tumbo* previo del siglo XII, seleccionando aquellos documentos que

⁶⁴ Tras el robo del que fue objeto este cartulario en 1969, desapareció el folio que contenía la miniatura con la figura de este rey.

⁶⁵ En el caso de la condesa doña Sancha se optó por una imagen narrativa para la representación: su propio asesinato a manos de uno sobrino, preso de la ira por la generosidad de su tía para con la catedral leonesa. Se eligió por tanto un episodio especialmente significativo en lo que atañe al personaje y su relación con la sede leonesa, donde podrían verse incluso connotaciones pseudo-hagiográficas.

⁶⁶ Plantea G. Boto Varela la pretensión de prestigiar mediante este *Libro* la sede leonesa, queriendo servir de recuerdo para los monarcas en lo que se refiere a la capitalidad del reino y, por supuesto, sin dejar de lado el interés por recibir nuevas donaciones y privilegios que favoreciesen en última instancia la remodelación de la vieja fábrica catedralicia (BOTO VARELA, G.: *La memoria perdida. La catedral de León (917-1255)*, León, 1995, pp. 20-25). Asimismo, E. Fernández González va más lejos al apuntar la hipótesis de que con el *Libro de las Estampas*, además de querer emular en todos los aspectos posibles a las otras dos sedes catedralicias que llamaban la atención regia mediante magníficos códices - Oviedo con el *Liber Testamentorum* y Santiago con el *Tumbo A*-, también su obispo y cabildo buscarían igualmente los elementos de prestigio que detentaba el cenobio de San Isidoro y mediante los cuales le hacía competencia en cuanto a las atenciones dispensadas por la Casa Real leonesa (FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, op. cit. (2001), p. 44).

⁶⁷ Plantea F. Galván Freile la hipótesis de que el *Libro de las Estampas* se interrumpiese por haber desaparecido la finalidad para la que fue concebido, o bien que el promotor -probablemente el obispo Manrique de Lara- cesase en su empeño o, incluso, que la muerte de éste fuese la causa determinante (vid. GALVÁN FREILE, op. cit. (1997)).

guardaban más valor a la hora de resaltar los derechos y el prestigio de la catedral leonesa, especialmente las donaciones y exenciones de tributos⁶⁸.

Tanto el *Tumbo A* como el *Libro de las Estampas* son deudores en su intencionalidad del *Liber Testamentorum* de la catedral de Oviedo (1109-1122), de ahí que la inclusión de los retratos regios remita al modelo ovetense. Es preciso tener en cuenta la originalidad del *Libro de los Testamentos*, pues aun cuando modelos antiguos y orientales pudieran haber hecho préstamos iconográficos puntuales, no obstante resulta de una absoluta originalidad la representación de una ceremonia como la donatio, sin paralelos en las artes medievales occidentales⁶⁹. De los siete reyes que actualmente están representados en éste⁷⁰, únicamente Ordoño I aparece entronizado de manera individual, con corona, manto y portando un largo cetro o vara de justicia con el habitual remate flordelisado con la mano izquierda, al tiempo que con el dedo índice derecho señala al obispo Seranus que aparece representado de pie ante él; también en el caso de Fruela II éste aparece sentado en el trono de manera individual, si bien a su lado se figura igualmente sentado el arzobispo Pacinus.

En otras de las miniaturas de este mismo códice el soberano se representará sentado en compañía de otros personajes que comparten el mismo asiento⁷¹. También en las láminas correspondientes a Ordoño I, Bermudo II y Fruela II, en la parte inferior

⁶⁸ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, op. cit. (2001), p. 43.

⁶⁹ ÁLVAREZ MARTÍNEZ, op. cit. (1999), p. 294; también ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M^a.S.: “La ceremonia de la donatio en el *Liber Testamentorum*”, en *El rostro y el discurso de la fiesta (SEMATA, 6)*, Santiago de Compostela, 1994, pp. 91-107.

⁷⁰ Alfonso II, Ordoño I, Alfonso III, Ordoño II, Fruela II, Vermudo II y Alfonso V; a ellos hay que añadir las perdidas miniaturas que se corresponderían con Ramiro III, Fernando I y Alfonso VI.

serán sus respectivas esposas -Mummadona, Elvira (Geloira) y Nunilona Jimena- las que aparezcan asimismo entronizadas. Finalmente, es preciso señalar la constante presencia de pajes de armas o *armigers* sosteniendo la espada, la lanza y/o el escudo del monarca en la misma escena. En todo caso, será en la representación de Ordoño II donde se plantee más claramente el triunfo de las fórmulas de unión entre el protocolo áulico y el ritual litúrgico⁷².

Los retratos regios individuales del *Tumbo A* de la catedral de Santiago y del *Libro de las Estampas* de la catedral de León constituyen magníficos ejemplos en lo que a la imagen iconográfica mayestática se refiere en tiempos del románico y primer gótico⁷³. Las escasas variaciones que se producen entre ellos pueden atribuirse a la primacía del concepto de retrato simbólico frente a cualquier interés y, por consiguiente verosimilitud, en la plasmación de los rasgos fisiognómicos del soberano retratado⁷⁴. Tales galerías retratísticas no son sino la constatación visual de un modo de entender la representación del monarca en majestad en los siglos XII y XIII, cuando se forja definitivamente una iconografía de poder que tendrá una amplia repercusión en los siglos venideros. De hecho, debe señalarse la tradición recreada a partir de tales ejemplos -y posiblemente de otros perdidos- en cuanto a la iconografía mayestática, de modo que representaciones como el dibujo de Enrique III u otros retratos de esta *Genealogía de los Reyes de Castilla* de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid o de su

⁷¹ Como en el caso de Alfonso III, flanqueado por su esposa y reina doña Jimena y por el obispo Gomelius; o Alfonso V, entre la reina doña Elvira (Geloira) y un prelado.

⁷² ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M^aS.: *El románico en Asturias*, Asturias, 1999, p. 293.

⁷³ Recordar el retrato de Fernando III en el *Tumbo A* de la catedral compostelana.

⁷⁴ Véase sobre esta cuestión SÁNCHEZ CANTÓN, op. cit. (1943), pp. 24-26; ELZE, R.: “Insigne del potere sovrano e delegato in Occidente”, en *Simboli e simbologia nell’Alto Medioevo (XXIII Settimane di Studi sull’Alto Medioevo)*, Spoleto, 1976, pp. 585 y ss.; CID PRIEGO, C.: “Retratos y autorretratos en las miniaturas españolas”, *Liño*, 8, 1991, pp. 7-23.

derivada del Archivo Histórico Nacional parecen ser fruto de dicha tradición -que no inspiración directa en aquellos ejemplos catedralicios-, aunque ya conforme a unas características estilísticas propias de la corriente hispano-flamenca de la segunda mitad del siglo XV. Más diferenciación conceptual y formal se nos presenta con respecto al *Liber Testamentorum* ovetense, más atento a recalcar la dimensión eclesiástica de las escenas y el papel generador ejercido por las devotas reinas en cuanto al engrandecimiento de la sede de Oviedo.

En los tres códices el cetro es el emblema que de manera habitual portan los soberanos entronizados como referente ineludible de su condición (junto con el manto regio y el propio trono o asiento). La única excepción vendrá dada por el ya mencionado retrato de Sancho I el Craso en el *Tumbo A* compostelano, al incluir también la espada en sustitución de la cartela. En cualquier caso, estamos ante la demostración fehaciente de que la sustitución del cetro por la espada como símbolo objetual característico de la monarquía castellano-leonesa no se generalizará hasta después de mediados del siglo XIII⁷⁵. Y tampoco habrá de pasarse por alto el escaño, pues además del tradicional cojín que suele representarse en el mismo, existen unos cuantos ejemplos en los que la mayor o menor sencillez del banco se sustituye por la simbólica representación de cabezas de león flanqueándolo y patas con la forma de sus garras⁷⁶, o incluso medio cuerpo de león a un lado y otro⁷⁷; en el caso de la

⁷⁵ BAYARD, J.P.: *Sacres et coronnements royaux*, París, 1984; NIETO SORIA, op. cit. (1993); GALVÁN FREILE, op. cit. (1999), p. 72.

⁷⁶ En el *Tumbo A* de la catedral de Santiago se constata en los tronos de Fruela II, Ramiro II, Bermudo II, Alfonso VI, Alfonso VII; en el *Libro de las Estampas* de León se observa en Ramiro II. Sólo en el retrato de Ordoño I del *Tumbo A* éste aparece sentado en un trono que únicamente incluye las cabecitas de león flanqueándolo, pero no así las patas.

⁷⁷ Así ocurre con el trono donde se sienta la reina Mummadona, esposa de Ordoño I, en su retrato del *Liber Testamentorum* de la catedral de Oviedo.

representación de Alfonso V en el *Tumbo A* compostelano, llama la atención la disposición de este monarca con las piernas cruzadas y apoyados sus pies sobre sendos leones afrontados, y que en última instancia parece una variación más sobre la recurrente alusión a la justicia bíblica de Salomón.

En pleno siglo XIII un monarca como Fernando III, garante de la definitiva unidad de los reinos de Castilla y León, va a ser representado en el *Tumbo A* de la catedral de Santiago sentado en el habitual trono sin respaldo, portando con su mano izquierda un fino cetro de remate vegetal mientras con el extendido dedo índice derecho lleva a cabo un gesto enfático de alusión a sus donaciones y privilegios para con la sede compostelana; a mayores cabe destacar los acicates que ciñen su calzado, indicativas de la condición caballeresca de este soberano en su afán de proseguir la Reconquista. Sin embargo, y a la vista de los rasgos estilísticos de la figura, así como su disposición en el centro de una triple arquería trilobulada⁷⁸ que se utiliza para incluir el león y el castillo referentes al reino, todo en su conjunto define una miniatura cuya fecha de ejecución habrá de fijarse ya en tiempos de Alfonso X, y ejecutada incluso por la misma mano que la encargada de realizar el retrato ecuestre del rey Sabio en el mismo *Tumbo A*.

No puede negarse la directa inspiración que las miniaturas del *Tumbo A* de la catedral de Santiago debieron ejercer en otros manuscritos gallegos de tipología similar, caso del *Tumbo de Toxos Outos* que se conserva en el Archivo Histórico Nacional⁷⁹, y

⁷⁸ En el trasdós de los arcos, y en concreto sobre sus enjutas, se representan estructuras arquitectónicas de dimensión áulica, y cuyo precedente inmediato remite a los sencillos enmarques arquitectónicos de Ramiro II, Sancho I el Craso y Alfonso VII el Emperador en el mismo *Tumbo A*.

⁷⁹ A.H.N. Madrid, Sección de Códices, nº 1002 B. Entre los análisis llevados a cabo sobre este cartulario, y especialmente sobre sus miniaturas, cabe mencionar: DOMÍNGUEZ BORDONA, op. cit. (1933); DOMÍNGUEZ BORDONA, J.: "Miniatura", en *Miniatura, grabado y encuadernación*, vol. XVIII de *Ars Hispaniae* (J. Domínguez Bordona y J. Ainaud de Lasarte), Madrid, 1962, pp. 15-242; NÚÑEZ

sin que por ello hayan de negarse otras posibles influencias como las francesas, en función de su adscripción al gótico lineal que tanto recuerdan a ciertas miniaturas de determinados manuscritos parisinos⁸⁰. Si la primera de las iluminaciones de este tumbo recrea al prelado Diego Gelmírez acompañado por los fundadores del monasterio, las seis restantes ya representan de manera exclusiva a los reyes que se destacaron en cuanto a las donaciones o privilegios para con este cenobio. Con la única excepción de la que “retrata” a Fernando III, las demás incluyen dos e incluso tres personajes amparados por arcuaciones góticas de posible inspiración alfonsí, algo lógico si se tiene en cuenta la posible realización de las mismas hacia la segunda mitad del siglo XIII⁸¹; así, los documentos contenidos a continuación permiten identificar a Teresa (reina de Portugal) con Bermudo Pérez y Urraca; a Fernando II y Alfonso IX; a Fernando II y Urraca de Portugal; a la mencionada figuración única de Fernando III; a Alfonso X el Sabio con doña Violante de Aragón y don Fernando de la Cerda; y a Alfonso IX con doña Berenguela de Castilla. De nuevo se optó por la iconografía mayestática, pues se hace disponer los diferentes soberanos sentados en tronos sobre pedestales, vistiendo el manto regio y ciñendo sus cabezas con la inexcusable corona; asimismo portan alguno de los tradicionales emblemas: la espada, el cetro y/o el *globus*. Se reafirmaba de este modo la potestad regia de quien legítimamente había concedido importantes dádivas al monasterio de Toxosoutos, por lo que a semejanza de la iniciativa compostelana,

RODRÍGUEZ, op. cit. (1999); PÉREZ MONZÓN, O.: “Tumbo de Toxos Outos”, en *Maravillas de la España medieval. Tesoro Sagrado y Monarquía* (dir. científico I.G. BANGO TORVISO), tomo I (*Estudios y catálogo*), León-Madrid, 2001, ficha nº 47 (en colaboración con J. GAITE PASTOR), pp. 126-127; SALVADO MARTÍNEZ, B.: “Tumbo de Toxosoutos”, *Compostellum*, XXXVI, 1982, pp. 165-232; SICART GIMÉNEZ, op. cit. (1981); SICART GIMÉNEZ, Á.: “La actividad artística en los *scriptoria* monacales gallegos en la Edad Media. El Tumbo de Toxos Outos”, *Boletín Auriense*, 12, 1982, pp. 243-261; *Vida y Peregrinación*, Madrid, 1993.

⁸⁰ Vid. DOMÍNGUEZ BORDONA, op cit. (1962), p. 130; SICART GIMÉNEZ, op. cit. (1981), pp. 126-128.

⁸¹ M. Núñez Rodríguez data su realización hacia mediados del siglo XIII (NÚÑEZ RODRÍGUEZ, op. cit. (1999), p. 83), mientras que Á. Sicart Giménez la retrasa hasta los años finales (SICART GIMÉNEZ,

también los monjes de este cercano monasterio quisieron rendir homenaje a los reyes que habían colaborado en su engrandecimiento.

Sin profundizar en demasía en el magnífico conjunto miniaturístico promovido de manera directa por Alfonso X, bien es cierto que en las abundantes imágenes de presentación que destacan al comienzo de varias de sus obras más destacadas -los códices de *Las Cantigas de Santa María*, la primera parte de la *Estoria de España* o el *Libro de los Juegos* entre otras⁸²- aparece el monarca entronizado, mientras cortesanos y copistas figuran a sus pies (a menudo sentados a la manera turca) o bien rodeado por músicos y cantores situados de pie en los extremos de la escena⁸³; no acostumbran a faltar los tradicionales enmarques arquitectónicos que tan minuciosamente contextualizan las escenas. Sin embargo, en tales imágenes de presentación Alfonso X

“La actividad...”, op. cit. (1982), p. 255); J. Domínguez Bordona incluso creía más probable el siglo XIV (DOMÍNGUEZ BORDONA, op. cit. (1933), p. 226).

⁸² Siempre resulta complejo llevar a cabo una selección bibliográfica acerca de la miniatura alfonsí; en todo caso, aquí incluimos algunos de los estudios más destacados sobre el tema: Alfonso X El Sabio: *Cantigas de Santa María*, edición facsímil del Códice T.I.1 de la Biblioteca de San Lorenzo el Real de El Escorial, Madrid, 1979; CHICO, M.V.: “La relación Texto-Imagen en las Cantigas de Santa María”, *Reales Sitios*, 1986, pp. 65-72; CHICO, M.V.: *Composición Pictórica en el Códice Rico de las Cantigas de Santa María* (2 tomos), Madrid, 1987; DOMÍNGUEZ BORDONA, op. cit. (1930); DOMÍNGUEZ BORDONA, J.: *La Miniatura*, Barcelona, 1950; DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A.: “Imágenes de presentación de la miniatura alfonsí”, *Goya*, 131, 1976, pp. 287-291; DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A.: *La miniatura en la corte de Alfonso X* (Cuadernos de Arte Español, nº 35) Madrid, 1992; FILGUEIRA VALVERDE, J.: *Las Cantigas de Santa María*, Madrid, 1972; GUERRERO LOVILLO, J.: *Las Cantigas de Santa María. Estudio arqueológico de sus miniaturas*, Madrid, 1949; GUERRERO LOVILLO, J.: *Miniatura gótica castellana. Siglos XIII y XIV*, Madrid, 1956; KATZ, I.J. y KELLER, J.E. (eds.): *Studies on the Cantigas of Santa Maria: Art, Music, and Poetry* (Actas del International Symposium on the Cantigas de Santa Maria of Alfonso X, el Sabio (1221-1284) in Commemoration of its 700th Anniversary Year, New York, 19-21 de noviembre de 1981), Madison, 1987; LÓPEZ SERRANO, M.: *El Códice de las Cantigas*, Madrid, 1972; LÓPEZ SERRANO, M.: *Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio, Rey de Castilla*, Madrid, 1974; MENÉNDEZ PIDAL, G.: “Los Manuscritos de las Cantigas de Santa María. Cómo se elaboró la miniatura alfonsí”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CL, 1962, pp. 25-51; MENÉNDEZ PIDAL, G.: *La España del siglo XIII leída en imágenes*, Madrid, 1986; METTMANN, W.: *Cantigas de Santa María* (3 vols.) Madrid, 1986-1989; NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M.: “Del mundo de la fe al mundo de los sentidos”, en *Vida y peregrinación* (catálogo de la exposición), Madrid, 1993, pp. 151-168; *Primera crónica general de España* (ed. Ramón Menéndez Pidal), 2 vol., Madrid, 1977; *El Scriptorium alfonsí: de los Libros de Astrología a las “Cantigas de Santa María”* (coord. J. Montoya Martínez y A. Domínguez Rodríguez), Madrid, 1999, pp. 127-148.

no porta los atributos de poder inherentes a su condición, por lo que no podrá hablarse de la presencia de representaciones mayestáticas en las miniaturas alfonsíes más allá de la excepción introducida por las iluminaciones iniciales de la *Partida Primera*⁸⁴: por fin aparece ya portando una espada, si bien la incorporación de la misma no sería más que la lógica consecuencia del esfuerzo adecuador de la imagen regia al contexto textual, dado el carácter de la espada como símbolo de esa justicia que se yergue como protagonista del código⁸⁵.

Su hijo y sucesor Sancho IV se demostraría especialmente interesado por la iconografía mayestática regia, que extenderá desde la sigilografía⁸⁶ al ámbito de la miniatura. Así, en el fol. 23r. del manuscrito escurialense que contiene la segunda parte de la *Estoria de España*⁸⁷ se representa a Ramiro I sentado en un escaño en el centro de una triple arquería, y flanqueado por tres cortesanos a la derecha y dos a la izquierda.

Aunque en este manuscrito de 1289⁸⁸ estaba previsto que el relato de cada reinado -o condado en el caso de Castilla- estuviese precedida de su correspondiente

⁸³ Esta última opción sólo se contempla en los manuscritos de *Las Cantigas de Santa María*. Al respecto de estas imágenes de presentación de Alfonso X, vid. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A.: “Imágenes de presentación de la miniatura alfonsí”, *Goya*, 131, 1976, pp. 287-288.

⁸⁴ Figura este manuscrito miniado de la *Partida Primera* entre los fondos de la British Library de Londres (Ms. Add. 20787, f. 1r).

⁸⁵ DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A.: *La miniatura en la corte de Alfonso X (Cuadernos de arte español, nº 35)*, Madrid, 1992, p. 11.

⁸⁶ Ya señalado como precedente en el apartado correspondiente a los sellos mayestáticos de los reyes Trastámara.

⁸⁷ Biblioteca de El Escorial, Ms. X.I.4. Entre los estudiosos que analizaron esta obra cabe mencionar a CATALÁN MENÉNDEZ PIDAL, D.: *De Alfonso X al conde de Barcelos. Cuatro estudios sobre el nacimiento de la historiografía romance en Castilla y Portugal*, Madrid, 1962; GUERRERO LOVILLO, J.: *Miniatura gótica castellana. Siglos XIII y XIV*, Madrid, 1956; GUTIÉRREZ BAÑOS, F.: *Las empresas artísticas de Sancho IV el Bravo*, Burgos, 1997; MENÉNDEZ PIDAL, G.: *La España del siglo XIII leída en imágenes*, Madrid, 1986; *Primera crónica general de España* (ed. Ramón Menéndez Pidal), 2 vol., Madrid, 1977.

representación del monarca o conde en cuestión, sin embargo no fueron ejecutadas las miniaturas retratísticas, permaneciendo los espacios en blanco a excepción de la mencionada representación de Ramiro I dando inicio a la serie (donde además el espacio reservado para la misma fue mayor). Se ha señalado ya que pese a la dependencia estilística que esta miniatura mantiene con respecto a los modelos alfonsíes, sin embargo no puede considerarse una imagen de presentación como las que representaban al rey Sabio al comienzo de varios de los códices por él impulsados, y entre ellos la primera parte de la *Estoria de España*: Ramiro I no porta ningún libro, sino que está dispuesto frontalmente y conforme a una iconografía mayestática, al tiempo que los personajes que lo acompañan son cortesanos, y no copistas ni músicos⁸⁹. El monarca asturiano aparece entonces representado con el *globus* y el cetro, que reflejarán pequeñas diferencias buscadas conscientemente -al igual que en lo que concierne al rostro- que no hacen sino evidenciar la directa inspiración de esta imagen regia en los sellos de anverso mayestático empleados por Sancho IV entre 1287 y 1294, incluyendo el manto sujeto por un broche⁹⁰.

Por tanto, y de manera paulatina, la miniatura castellano-leonesa iría fijando unos parámetros generales para la plasmación de las imágenes regias mayestáticas desde el siglo XII y hasta inicios del XIV. Esto no significa, no obstante, que algunas iluminaciones de la segunda mitad del siglo XIII no permaneciesen aferradas todavía a la tradición marcada por los precedentes de carácter eclesiástico, quizás por una idéntica vinculación. Así, en la miniatura que figura en el folio 15 del *Tumbo Menor de*

⁸⁸ CATALÁN MENÉNDEZ PIDAL, op. cit. (1962), p. 171; GUTIÉRREZ BAÑOS, op. cit. (1997), p. 218.

⁸⁹ CATALÁN MENÉNDEZ PIDAL, op. cit. (1962), p. 51; GUTIÉRREZ BAÑOS, op. cit. (1997), p. 221.

⁹⁰ MENÉNDEZ PIDAL, R. (ed.), *Primera crónica general de España*, op. cit. (1977), vol. I, p. LVIII, nota 2; GUTIÉRREZ BAÑOS, op. cit. (1997), p. 222.

*Castilla*⁹¹ tanto el rey Alfonso VIII como su esposa doña Leonor todavía muestran el nimbo tras sus coronadas cabezas, en alusión al supuesto carácter sacralizado de la institución monárquica⁹²; pero en ambos soberanos faltan los habituales emblemas de poder en sus manos, limitándose a agarrar los hilos de un gran sello real que se convierte en metáfora plástica de la manda conjunta que a continuación recoge la donación del castillo de Uclés al maestre de la Orden de Santiago don Pedro Fernández (también representado junto a otro freire santiaguista, flanqueando la imagen de la propia fortaleza donde campea asimismo el gran pendón de Santiago). En última instancia la tipología compositiva del manuscrito, con la miniatura que representa al matrimonio regio en el momento de efectuar la donación antecediendo a la transcripción documental correspondiente, no hace sino mantener la tradición venida desde los cartularios catedralicios de Oviedo, Santiago y León, si bien recalcando en mayor medida la categoría del privilegio real mediante la miniatura que los plasma.

Al amparo de todos estos precedentes, que en mayor o menor medida contribuyeron a forjar una iconografía regia típicamente bajomedieval, se desarrollarán y consolidarán las representaciones mayestáticas en la miniatura castellana de época

⁹¹ A.H.N. Madrid, Sección de Códices, nº 1046 B. Entre los estudios dedicados al *Tumbo Menor de Castilla* y su miniatura son significativos CABRILLANA CIEZAR, N.: *Santiago matamoros, historia e imagen*, Málaga, 1999; DOMÍNGUEZ BORDONA, op. cit. (1933); FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, E.: "Iconografía y leyenda del pendón de Baeza", en *Medievo Hispano. Estudios in memoriam del prof. Derek W. Lomax*, Madrid, 1995, pp. 141-158; 1995; LOMAX, Derek W.: *La Orden de Santiago (1170-1275)*, Madrid, 1965; LÓPEZ ALSINA, F.: "Tumbo Menor de Castilla", en *Santiago, Camino de Europa. Culto y Cultura en la Peregrinación a Compostela*, Santiago de Compostela, 1993, ficha nº 113, pp. 418-419; MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, F.: "Emblemas de la Orden de Santiago", en *Lux Hispaniarum. Estudios sobre las Órdenes Militares*, Madrid, 1999, pp. 377-395; MORALES ALVAREZ, S.: "La iconografía en el reino de León (1157-1230)", en *Alfonso VIII y su época*, Aguilar de Campoo, 1990, pp. 139-152; PÉREZ MONZÓN, O.: "Tumbo Menor de Castilla", en *Maravillas de la España medieval. Tesoro Sagrado y Monarquía* (dir. científico I.G. BANGO TORVISO), tomo I (*Estudios y catálogo*), León-Madrid, 2001, ficha nº 48 (en colaboración con J. GAITE PASTOR), pp. 127-128; RIVERA GARRETAS, M.: *La encomienda, el priorato y la villa de Uclés en la Edad Media (1174-1310). Formación de un señorío de la Orden de Santiago*, Madrid-Barcelona, 1985; SICART GIMÉNEZ, A.: "La iconografía de Santiago ecuestre en la Edad Media", *Compostellanum*, nº 27, 1982, pp. 11-32.

Trastámara. Comenzando cronológicamente por el manuscrito iluminado de los *Castigos e documentos del Rey don Sancho*, de hacia 1420-30, la presencia de la figura monárquica entronizada y acompañado habitualmente por cortesanos parece responder claramente a una concepción ya desarrollada precisamente en época de Sancho IV (recordar la miniatura relativa a Ramiro I que encabezaba la segunda parte de la *Estoria de España*), con la salvedad destacada de la desaparición de los enmarques arquitectónicos con arcos y de cualquier otra referencia espacial frente a los fondos neutros.

Por lo demás, en un momento como éste de inicios del siglo XV, donde ya la espada se ha impuesto de manera rotunda en sustitución del cetro como emblema habitual portado por la figura del soberano, la indistinta aparición de ambos objetos simbólicos en las miniaturas de la obra parece obedecer únicamente a razones de tipo textual, por cuanto el propio códice de los *Castigos e documentos* refiere explícitamente el uso de uno u otro en función de las circunstancias. Así, en el capítulo XVII del anónimo texto sanchino se compara el cetro regio con el báculo episcopal para concluir que, retrotrayéndose ambos a Moisés y Aarón, representan respectivamente el poder temporal y el espiritual⁹³; tal premisa es luego derivada hacia la recreación de la teoría

⁹² PÉREZ MONZÓN, op. cit. (2001), p. 128.

⁹³ “Moysen e Aaron fueron amos a dos hermanos e amos ouieron dos piertegas, e la de Moysem era derecha, ca ferio con ella en la piedra e salio agua biua de que beuieron los fijos de Isrrahel; e ferio con ella en la mar bermeja e abrieronse en ella doze carreras por o pasaron las doze tribus de Ysrrahel. E a semejança de la verga que era derecha e para ferir e conplir los mandamientos que Dios le mandaua son los ceptros que los reyes e enperadores tienen en las manos derechas quando estan coronados, ca Moysem era braço seglar e cabdillo de los fijos de Ysrrahel por mandado de Dios. La verga de Aaron era corua, e a semejança de aquella verga son los baclos de los perlados coruos. Otrou por que demuestren por ellos en commo deuen seer primeramente inclinados a Dios, cuyo logar tienen, desi a los pueblos, que son pastores que han a gouernar, e los pueblos hanse inclinar otrosi a ellos e a la su bendición, partiendose de soberuias e de orgullos malos deste mundo e de cobdiçias e de auariças, ca ellos son a semejança del pastor que guarda las ouejas. Aaron fue el primero saçerdote que los fijos de Isrrael ouieron. E por estos dos hermanos se entienden los dos braços seglar e espiritual, ca por Moysen se entiende el braço seglar, e por Aaron el braço espiritual” (Texto tomado

de las dos espadas y su complementariedad⁹⁴, abordando su especial significado en manos del monarca. Con anterioridad, en el capítulo XI, se lleva a cabo una pormenorizada descripción de un soberano en majestad, en cuya mano derecha se contempla la espada en función de su importancia simbólica⁹⁵.

Por tanto, y tal y como ya se avanzó en su momento, las representaciones mayestáticas que figuran en el códice miniado de los *Castigos e documentos* parecen obedecer en buena medida a las descripciones y comentarios textuales a los que sirven de complemento gráfico, sin que deba obviarse la probabilidad de que las iluminaciones de dicha edición de la época de Juan II pudiesen estar inspiradas por otras de una edición anterior. No obstante, el miniaturista parece haber respetado en ocasiones la tradición imperante en estas décadas iniciales del siglo XV, ciñéndose a unos principios iconográficos en relación con la representación del rey en majestad que no hace sino evidenciar la caída en desuso del *globus* como aquel emblema de primer orden bajo el reinado de Sancho IV⁹⁶ y aun de Alfonso X⁹⁷. De este modo, las representaciones

de *Castigos e documentos para bien vivir ordenados por el rey don Sancho IV*, edición de A. REY, Bloomington, 1952, pp. 104-105; este texto figura asimismo en GUTIÉRREZ BAÑOS, op. cit. (1997), p. 81, nota 169; tal párrafo ya fue incluido en la página 183 de este trabajo).

⁹⁴ “...bien se deue aguzar e ayudar la una con la otra, ca lo que la una non puede conplir, cunplelo la otra. Bien asi commo quando el cuchillo que esta boto e se aguza con el otro que esta agudo por que taje mejor. El cuchillo espiritual deue obrar de su ofiçio, en tanto en quanto pudiese obrar dello. E desde que el su poder fallesciere deue llamar al cuchillo tenporal que le ayude, e asi se cunple todo mejor” (*Castigos e documentos...*, op. cit. (1952), p. 105; GUTIÉRREZ BAÑOS, op. cit. (1997), p. 81).

⁹⁵ “En la su mano derecha tiene aquel rey vna espada, por la qual se demuestra la justiçia en que deue mantener su regno, que asi commo la espada taja de amas partes, asi la justiçia deue tajar igualmente a vnos e a otros sin toda banderia e sin toda cobdiçia. Ca el poder del rey todo es en tres cosas. Lo primero, en la su palabra; lo segundo, en la su pennola con que escriue las sus cartas de lo que ha de mandar. La terçera, en la su espada con que apremia a los sus enemigos e con que faze justiçia en lo suyos, ca la espada taja por premia e por justiçias las cabeças de los que mal fazen; e la pennola sinon escriue como deue, el rey deuele cortar a ella la cabeça. Commo quier que el poder de la espada grande sea, mayor es el poder que la mete so si; e sobre todo es mayor la palabra del rey, e por eso non la deue el rey abaldonar con mucho beuer nin con fuerça de malas mugeres nin con malos consejeros, mas deuela guardar que obre con ella como deue e o deue” (*Castigos e documentos...*, op. cit. (1952), p. 83).

mayestáticas de esta cuidada edición de los *Castigos e documentos* únicamente incluirán la espada e, incluso, el cetro pese a la pérdida del protagonismo detentado antaño⁹⁸; sin embargo, y aun cuando en el texto se constate su importante simbolismo, se opta por suprimir totalmente el *globus* dado su carácter totalmente obsoleto en la Castilla de inicios del siglo XV⁹⁹ (aunque años más tarde será reactualizado por iniciativa de Enrique IV).

En la destacada producción miniaturística que se desarrolla bajo el reinado de Enrique IV, las abundantes imágenes mayestáticas incluidas en las mismas muestran una consciente exaltación de esta tipología iconográfica. En las dos ediciones iluminadas de la *Genealogía de los Reyes de Castilla*, escrita por Alonso de Cartagena, los anónimos dibujantes plasman unas imágenes regias en las que además de la inexcusable corona y en ocasiones el trono, el rey estará acompañado siempre por la espada o, en su defecto, por el cetro (aparecerá éste en constadas ocasiones); se observa como la espada se afianza de manera inequívoca como emblema por antonomasia del

⁹⁶ En el caso de Sancho IV, éste se hace representar con el *globus* en la iconografía mayestática sigilográfica, así como en el privilegio rodado de 1285 por el que manda ser enterrado en la catedral de Toledo. Sobre este importante emblema regio el texto correspondiente al capítulo XI de los *Castigos e documentos* señala que el rey “*en la su mano siniestra tenie vna maçana redonda toda de oro, e ençima de la maçana, vna cruz de oro. E la mançana es a semejança del regno que deue tener el rey en su mano e apoderarse del. E la cruz que esta en çima de la maçana es a semejança de la santa vera cruz en que nos saluo Jesu Cristo, por la qual creençia deue el rey crescer e mantener a si e a los de su regno*” (*Castigos e documentos...*, op. cit. (1952), p. 84).

⁹⁷ Es preciso tener en cuenta que Alfonso X se hace representar sosteniendo el *globus* en su sello de oro, al igual que también figuraba en su estatua sedente de la capilla real de la catedral de Sevilla (MARTÍNEZ DE AGUIRRE, ALDAZ J.: “La primera escultura funeraria gótica en Sevilla: la capilla real y el sepulcro de Guzmán el Bueno (1248-1320)”, *Archivo Español de Arte*, LXVIII, 1995, pp. 111-129 (para nota p. 121); GUTIÉRREZ BAÑOS, op. cit. (1997), p. 83).

⁹⁸ En el capítulo XI se menciona este emblema regio, especialmente vinculado con los castigos aplicados por el soberano en su faceta de juez: “*Ante este rey estaua un seruiete el finojo fincado de la parte diestra e tenia en su mano el ceptro del rey, el qual ceptro es llamado para castigar e apremiar los malos*” (*Castigos e documentos...*, op. cit. (1952), p. 84).

⁹⁹ P. E. Schramm llega a afirmar incluso que salvo ciertas excepciones inconexas, los reyes de Castilla, como los de Francia, no emplearon nunca el *globus* (SCHRAMM, P.E.: *Las insignias de la realeza en la Edad Media española*, Madrid, 1960, pp. 126-128).

poder regio. Estilísticamente se han producido las lógicas variaciones que diferencian estas miniaturas de la segunda mitad del siglo XV de las realizadas en los siglos XII y XIII y aun XIV, pero no obstante la tradición compositiva evoca irremediabilmente aquellos precedentes anteriores.

Incluso la primera miniatura incluida en la *Genealogía* del Archivo Histórico Nacional, y a la que ya nos hemos referido con anterioridad, parece remitir de algún modo a los presupuestos teóricos medievales que venían relacionando el desempeño del poder temporal en colaboración con el espiritual, tal y como se recogía en textos anteriores tan diversos como el de los *Castigos e Documentos del rey don Sancho*. En ella el rey Atanarico [**vid. LÁMINA 50**], entronizado, vestido con la armadura militar - sin que sobre ella falta el manto regio-, la corona ciñendo su cabeza y apoyándose en la espada, escucha atentamente las indicaciones del prelado Gudila sentado en su correspondiente cátedra a la vera del monarca, con sus vestiduras características y agarrando el simbólico báculo. No sorprende que en una obra de estrechos vínculos regios como esta *Genealogía*, el miniaturista haga uso de aquellos recursos plásticos que, como el discreto tamaño jerárquico o el mayor cuidado en la ubicación espacial del rey (en un trono sin respaldo, aunque con el significativo cortinaje detrás y el estrado delante para mantener elevados los pies), sirvan para constatar visualmente -y con gran sutileza- la primacía de la figura regia frente a la eclesiástica. Lo cual no significa que el soberano pueda prescindir del efectivo sagrado para el desempeño de su poder, sino todo lo contrario: Atanarico escucha atentamente las indicaciones de un prelado que, por su misma condición, se convierte en transmisor de los designios y voluntades divinas.

En la *Genealogía* de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid el retrato de Enrique III [vid. LÁMINA 48], con el trono transformado en auténtico baldaquino, remite por lo mismo a aquellas miniaturas que, como la de Ramiro I en la segunda parte de la *Estoria de España* de Sancho IV, ubicaban al soberano bajo una estructura arquitectónica, como derivación de la tradición venida de época del Rey Sabio; las elegantes formas anatómicas y de vestimenta de Enrique III, así como los elementos ornamentales del trono y las referencias perspectíicas en general de la escena son ya propias de la llegada de influencias foráneas procedentes de la miniatura tardogótica francesa y flamenca.

En esta misma línea formal y estilística habría que inscribir asimismo las miniaturas de la edición genealógica del Archivo Histórico Nacional, pese a su menor calidad. Derivada de la anterior, la tradición iconográfica sería por tanto la misma. Y es aquí donde precisamente habrá de tenerse en cuenta los intereses genealógicos mostrados por Alfonso X en cuanto a la concepción de la primera parte de la *Estoria de España*, al dejar espacios libres en medio de las columnas textuales para albergar los retratos imperiales y regios que finalmente no serían realizados. La iniciativa sanchina en cuanto a la segunda parte de la obra partió del mismo interés por recrear a los antepasados que gobernaron el reino castellano-leonés, y que salvo la ya mencionada representación de Ramiro I al comienzo, también se vería malograda en lo que a la iluminación de los espacios en blanco dejados al uso se refiere.

EN LA ESCULTURA: LA SALA DE LOS REYES DEL ALCÁZAR DE SEGOVIA.

Nunca hasta el reinado de Enrique IV una ciudad castellana había logrado albergar una corte de manera tan estable. Segovia, con su alcázar ricamente embellecido a lo largo del siglo XV, se convirtió así en la capital de *facto* del reino. Desde la regencia de Catalina de Lancaster las obras de ampliación y mejora venían sucediéndose, aunque sería el propio Enrique IV el artífice de su grandiosa magnificencia; no en vano, cuando en 1466 lo visite León Rosmithal, en su relato señalará que no había en España “*un Alcázar más hermoso que éste*”¹⁰⁰.

Todo hace pensar que Enrique IV impulsase la realización de las imágenes líneas de los reyes de León y Castilla desde Fernando IV hasta él mismo, pues Alfonso X habría ordenado la realización de las anteriores (incluyendo la suya propia) y aún parece probable que Sancho IV ordenara asimismo la suya (completando así las 34 imágenes vistas por Rosmithal en 1466). Aun cuando las copias talladas y policromadas en el siglo XIX para sustituir a las originales destruidas por el incendio de 1862 son bastante fidedignas, no obstante es preferible usar para este estudio las acuarelas pintadas por Hernando de Ávila en 1594, pues al fin y al cabo es la fuente gráfica más directa y fidedigna que se ha conservado de aquel soberbio conjunto dinástico-escultórico (más exactas que las de Diego Villata de 1590 o las de Avrial de 1944¹⁰¹).

Semejante decisión por parte del monarca enriqueño en cuanto a completar la galería de retratos regios del reino, sin continuidad desde finales del siglo XIII, podría obedecer a varias intenciones. En primer lugar podría aducirse una consideración de tipo pragmático, en relación con el conjunto del Alcázar de Segovia: si Enrique IV

¹⁰⁰ GARCÍA MERCADAL, J.: *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, tomo I, 1952.

estableció allí su corte de manera más permanente, y por consiguiente continuó las labores de engrandecimiento y ornamentación suntuosa requeridas por un edificio destinado a morada habitual del monarca, es lógico que entre otras muchas realizaciones decidiese completar convenientemente la Sala de los Reyes con las imágenes que faltaban desde Sancho IV hasta él mismo. Al mismo tiempo, aunque ya desde un punto de vista más teórico-simbólico, al continuar la sucesión de retratos regios Enrique IV estaba legitimando todos los reinados anteriores junto con el suyo propio, lo que suponía en última instancia el reconocimiento oficial de Sancho IV y su sucesión (frente a los infantes De la Cerda), así como la dinastía Trastámara de la que él mismo era descendiente (aunque ya la figura de su padre representase la unificación con los Castilla descendientes de Pedro I).

De este modo se ponía en valor un salón llamado a servir de espacio de recepción por antonomasia dentro del alcázar segoviano, pues no en vano promulgaba gráficamente la antigüedad del reino al tiempo que personalizaba la soberanía y el poder detentado por una línea dinástica continuada desde la época hispanovisigótica. Sólo el conde Fernán González y el Cid Campeador ocupaban un lugar que por su condición no regia no les correspondería, pero que sin embargo sus hazañas heroicas los había hecho merecedores de tal encumbramiento como personajes históricos de primer orden en la salvaguarda y engrandecimiento del reino castellano-leonés¹⁰². Actualiza por tanto la idea de legitimación y glorificación de la imagen de la monarquía, tal y como se desprende de la representación de sus predecesores en el trono e, incluso, la alternancia

¹⁰¹ Vid. en el Capítulo IV de este trabajo el apartado correspondiente, donde se analizan las fuentes gráficas conservadas.

¹⁰² Salvando las muchas diferencias que existen, podría establecerse una comparación del conde Fernán González y sobre todo del Cid con el Heracles clásico, que alcanzó el Olimpo gracias a sus hazañas heroicas, pudiendo así ocupar un lugar al lado de los dioses.

con algunos héroes castellanos que apuntalan dicha reafirmación regia¹⁰³. Al mismo tiempo, se hacía hincapié en la legitimación de los monarcas catellano-leoneses desde Pelayo¹⁰⁴, aunque sin que faltase don Rodrigo como necesario puente entre los reyes hispano-godos y la nueva corte ovetense. Y ante todo, es de nuevo su propia legitimidad la que quedaría a salvo mediante el amparo que prestaban a su figura las de sus antepasados y adalides legendarios.

Teniendo en cuenta por tanto la existencia de aquellas treinta y cuatro imágenes previas¹⁰⁵, con un estilo y una iconografía característica de la segunda mitad del siglo XIII por estar debidas a la iniciativa de Alfonso X y Sancho IV, los artistas a los que Enrique IV ordenase la continuación de tal galería retratística mantendrían las antiguas pautas formales, evitando de este modo cualquier ruptura visual demasiado llamativa entre los dos grupos. Asimismo, también cabe la posibilidad de una importante labor de restauración de las imágenes antiguas en esta segunda mitad del siglo XV, habida cuenta del tiempo transcurrido desde su conformación y del proceso actualizador desarrollado por Enrique IV¹⁰⁶; de este modo se comprende la frecuencia

¹⁰³ RUIZ MATEOS, A; PÉREZ MONZÓN, O. y ESPINO NUÑO, J.: “Las manifestaciones artísticas”, cap. X de *Orígenes de la Monarquía Hispánica: propaganda y legitimación (ca. 1400-1520)* (dir. J.M. Nieto Soria), Madrid, 1999, pp. 341-368 (para nota p. 361).

¹⁰⁴ YARZA LUACES, J.: “La imagen del rey y la imagen del noble en el siglo XV castellano”, en *Realidad e imágenes del poder. España a fines de la Edad Media* (coor. A. Rucquoi), Salamanca, 1988, pp. 267-291 (para nota p. 273).

¹⁰⁵ Los 34 retratos se corresponderían con: D. Rodrigo, D. Pelayo, Favila, Alfonso I, Fruela, Silo, Bermudo I, Alfonso II, Ramiro I, Ordoño I, Alfonso III, García I, Ordoño II, Fruela II, Alfonso IV, Ramiro II, Ordoño III, el conde Fernán González, Sancho I, Ramiro III, Bermudo II, Fernando I, Alfonso V, Alfonso VI, Sancho II, Alfonso VII, el Cid Campeador, Alfonso VIII, Sancho III, Alfonso IX, Enrique I, Fernando III, Alfonso X y Sancho IV. Así se deduce de la serie copiada por Diego de Villalta en 1590, y por tanto con anterioridad a la reforma y ampliación ordenada por Felipe II, en la que únicamente falta la figura de Ordoño III, probable descuido del pintor dada tan extraña ausencia.

¹⁰⁶ Vid. COLLAR DE CÁCERES, op. cit. (1983), pp. 25-27; TORMO, op. cit. (1917), pp. 18 y 22.

de tocados característicos del siglo XV, como complemento engalanador de las propias coronas que portan la mayoría de figuras, así como los componentes del vestuario.



LÁMINAS 56, 57 y 58:

Retratos de Sancho IV, Fernando IV y Alfonso XI (*Libro de los retratos de los reyes* de Hernando de Ávila, copia de las imágenes lígneas existentes en el Salón de Reyes del Alcázar de Segovia (1594).

(Madrid, Museo del Prado).

De ahí la gran similitud que se constata en las diferentes figuras pintadas a la pluma y acuarela por Hernando de Ávila, y que delatan ese principio de uniformidad que necesariamente hubo de presidir la realización de las ocho figuras restantes hasta completar el conjunto de 42 –todas masculinas– llegadas hasta fines del siglo XVI: Fernando IV [LÁMINA 57], Alfonso XI [LÁMINA 58], Pedro I [LÁMINA 59], Enrique II [LÁMINA 60], Juan I [LÁMINA 61], Enrique III [LÁMINA 62], Juan II [LÁMINA 63] y el propio Enrique IV¹⁰⁷ [LÁMINA 64]. En todas ellas los monarcas,

¹⁰⁷ El propio Diego de Villalta dejaba constancia escrita acerca del conjunto regio: “*están las figuras estatuas de los Reyes de España, puestas por su orden, desde el Rey don Rodrigo, postero de los Godos, que perdio a España, y luego tras el estan don Pelayo, a quien podemos llamar el primero de*

barbados, aparecen entronizados y coronados, portando la espada con una mano y dejando la otra libre, y habitualmente vestidos con armadura¹⁰⁸ y el rico manto regio por encima.



LÁMINAS 59, 60 y 61:

Retratos de Pedro I, Enrique II y Juan I (*Libro de los retratos de los reyes* de Hernando de Ávila, copia de las imágenes líneas existentes en el Salón de Reyes del Alcázar de Segovia (1594). Madrid, Museo del Prado.

Un condicionante importante a la hora de confeccionar aquellas imágenes regias fue la propia estrechez de los casilicios que las albergaba, lo que implicaría una mayor rigidez y un predominante sentido frontal, solucionándose como verdaderos altorrelieves. Este aspecto habría de afectar tanto al conjunto de la segunda mitad del siglo XIII como al elaborado en el XV. Al tiempo, Hernando de Ávila, a partir de una acuarela tratada de manera densa y articulada en función de trazos sutiles a pluma, muestra una gran variedad cromática en las figuras, que para nada se correspondería con

nuestros Reyes castellanos, que començo a pelear con los moros... y assi estan todos los demas... hasta el Rey don Enrique, quarto deste nombre, sentados en unas sillas a manera de choro de monasterio, en un anden que esta en lo alto de la pared de la sala, todos dorados" (DIEGO DE VILLALTA: "*De Las estatuas antiguas*", fol. 59v. Citado también por COLLAR DE CÁCERES, op. cit. (1983), p. 8).

¹⁰⁸ Es visible la armadura en Alfonso XI, Pedro I y los Trastámara; por tanto, sólo Sancho IV y Fernando IV carecen de tal vestidura defensiva.

la idea primigenia de tallas sólo doradas, obedeciendo entonces a policromías ya Modernas; de hecho, cuando el pintor utiliza oros, los relega a los motivos heráldicos.



LÁMINAS 62, 63 y 64:

Retratos de Enrique III, Juan II y Enrique IV (*Libro de los retratos de los reyes* de Hernando de Ávila, copia de las imágenes líneas existentes en el Salón de Reyes del Alcázar de Segovia (1594). Madrid, Museo del Prado.

En general todas las figuras cuya hechura podría adscribirse al período medieval son un tanto achaparradas. En algunas de ellas los pliegues, muy verticales, denotan un marcado goticismo y una excesiva quietud (D. Pelayo, Favila o Fruela entre otras), que en otros casos es superada mediante un cierto sentido del movimiento en gestos y posturas (Ramiro I, Alfonso X y todos los Trastámara), así como en la mayor variedad de plegados. En todo caso, es la postura escorzada de las piernas el rasgo representativo que denota una mayor incorrección representativa, derivado quizás de la mencionada estrechez del marco arquitectónico, así como también de la impericia de algunos de los escultores (se aprecia sobre todo en Ramiro II, Fernán González, Alfonso VIII y Juan II).

Si se parte por tanto de la probable intervención restauradora –y aun reconstructiva- llevada a cabo por Enrique IV sobre las 34 imágenes del siglo XIII, con la adición asimismo de los 8 retratos restantes hasta su propia persona, se hace preciso entonces prestar una atención especial a los atributos regios de todos ellos. La espada es el emblema por antonomasia que portan todos los monarcas sin excepción, así como para el Cid, mientras Fernán González agarra una albarda. En el caso concreto de Alfonso X, ésta se complementa con una esfera armilar, alusiva a los escritos científicos e históricos por él impulsados, mientras que en el caso de Fernando I y Alfonso *el Batallador* –al igual que la imagen ya renacentista de Alfonso VI, que suponemos inspirada en la antigua- los globos terráqueos inciden en su condición de emperadores, si bien de manera extraña no aparece por la contra en Alfonso VII; por su parte, Fernán González soporta la maqueta de un castillo, en alusión a la creación del reino de Castilla.

Todas las figuras monárquicas ciñen corona real o imperial¹⁰⁹ (esta última en Alfonso *el Batallador*, Alfonso VII y Alfonso X, además de la renacentista de Alfonso VI de nuevo), mientras Fernán González ciñe una condal y el Cid una de laurel de claro sentido heroico; se complementan así con los exóticos tocados, a menudo de tipo morisco, que cubre por completo cada cabeza, formando parte del conjunto de vestiduras del mismo gusto que conforman las galas cortesanas de unos o que incluso se superponen a la armadura al albur de otros. Con la única excepción de Ordoño III y Enrique I –cuyo fallecimiento les sobrevino en plena juventud-, todas las demás figuras muestran barba, alusión clara a la condición madura y, sobre todo, a la sabiduría, poder y prestigio. Finalmente, la excepcional representación de Alfonso IV con los ojos

¹⁰⁹ Se trata de coronas imperiales no muy ostensibles, y sin potencias unidas.

cerrados parece obedecer a un hecho histórico concreto: el vaciado de sus cuencas oculares por mandato de Ramiro II.

Por lo que se refiere en concreto a las imágenes de los Trastámara, con toda seguridad de la segunda mitad del siglo XV, es preciso señalar que para evitar la excesiva monotonía en una sucesión de imágenes regias como ésta, se producen variaciones singulares en posturas -leves giros de cabeza y flexiones distintas de brazos y aun de piernas- y tipología de los emblemas: si la mayoría sostienen la espada en alto, la representación de Enrique IV sin embargo altera la norma y muestra la espada con la punta hacia abajo, apoyada en el suelo; no obstante, la agarra con la mano izquierda por la parte del filo inmediato a la empuñadura, aproximando la mano diestra en disposición de tomarla. Las coronas y los mantos regios son en todos los casos diferentes (tanto en lo que se refiere al color como a los brocados y bordados dorados), y este último es vestido de maneras también distintas en cada uno de los casos (cruzado por encima de un hombro, abrochado en el cuello...); además, tal y como es habitual por la solemnidad de la actitud regia de estas representaciones, el traje es rozagante.

En cuanto a las obras que pudieron servir de precedente, cabe señalar el conjunto de reyes que habitualmente se disponen en las portadas góticas de catedrales como Toledo, ya del siglo XIII. Del siglo XIII también sería la imagen de Alfonso X el Sabio en la portada occidental de la catedral de León, que muy bien pudo haber servido de ejemplo para el mismo monarca Sabio a la hora de concebir las imágenes de este salón. Y asimismo la imagen del apóstol Santiago del monasterio de las Huelgas de Burgos, articulada y con la espada en la mano, que tanto protagonismo habría de alcanzar en la ordenación como caballeros de Enrique II y Juan I -como paso previo a la

propia coronación- se convierte necesariamente en antecedente posible para el conjunto. No obstante, y ante las nulas diferencias existentes entre las obras de Alfonso X y las de Enrique IV -a lo que por supuesto contribuye la probable unificación concebida por Hernando de Ávila en sus acuarelas-, el precedente inmediato para las figuras regias de los Trastámara y anteriores -Sancho IV- sería necesariamente la galería retratística ejecutada por Alfonso X.

PARTE C

**PRESENCIA: “POR LA GRACIA DE DIOS
REYES DE CASTILLA Y DE LEÓN”**

CAPÍTULO V

LA IMAGEN REGIA DE “APARATO”:

ICONOGRAFÍA DE PODER

V.- LA IMAGEN REGIA DE “APARATO”:

ICONOGRAFÍA DE PODER

La imagen regia de “aparato” puede entenderse como aquella en la que se representa al monarca acompañado de los *regalia*, es decir, de los atributos que son propios y exclusivos de su persona y que por antonomasia identifican su especial condición. Teniendo en cuenta que el “retrato” regio en la Castilla de los Trastámara mantiene los rasgos genéricos e idealizados, huyendo de la captación fisonómica realista para incidir únicamente en la idea de *persona real*, esta imagen de “aparato” estará en buena medida condicionada por la carga simbólica que aportan los *regalia*, teniendo en cuenta además que no siempre se representará con los mismos; por tanto, en esta iconografía de poder se seleccionarán unos atributos u otros en función de los intereses políticos del momento, así como del público que potencialmente pudiera ver tales imágenes y comprender el significado político-propagandístico último que encierran.

Aunque pudiera considerarse la iconografía del rey entronizado como la más adecuada para reflejar la idea de poder, dadas las connotaciones sagradas que desde el mundo antiguo habían acompañado a este tipo de representaciones como respaldo para lo temporal, lo cierto es que tampoco se abandonó el “retrato” ecuestre que tanta repercusión había tenido desde la propia etapa imperial romana, y máxime en los siglos finales del Medievo, con el florecimiento del mundo caballeresco. Menor importancia

iconográfica tienen los bustos coronados, circunscritos al ámbito numismático, y que no obstante merecen una escueta atención debido precisamente a su simplicidad y sucinta - a la vez que inequívoca- plasmación del concepto de persona y poder regio; en este caso la inscripción juega un papel complementario de carácter explicativo y personalizador.

Dentro de los tipos iconográficos de poder, la representación del rey entronizado se observa dotada de una mayor categoría e importancia simbólica que la imagen ecuestre del monarca. Así, ya con anterioridad a los Trastámaras se constataba la presencia habitual del retrato ecuestre en los anversos sigilográficos, a excepción de aquéllos que incluyen asimismo la iconografía mayestática, cuya ocupación del anverso obliga a posponer para el reverso la tipología ecuestre. Ya con la llegada al trono castellano de Enrique II, éste optará por abandonar en sus sellos la tradicional iconografía ecuestre para incorporar la mayestática, probablemente como refrendo simbólico de un poder regio necesitado de consolidación; en estos mismos parámetros se movió asimismo su hijo y sucesor Juan I.

1.- EL REY Y LA *IMAGO MAIESTAS*.

Es la imagen mayestática por antonomasia, dado que además de representarse el rey habitualmente vestido con todos los *regalia* (o por lo menos los más destacados), éste además se muestra sentado en el trono, espacio mueble que designa el concepto mismo de la monarquía. Sentado en su trono el monarca refrenda de inmediato

su autoridad, constituyendo un elemento identificativo de su condición, puesto que sólo a él le está permitido su uso; no deberá olvidarse, asimismo, que junto con la corona es el símbolo por excelencia de la soberanía.

De todos los monarcas castellanos de la dinastía Trastámara, Enrique IV fue el que recurrió de manera más frecuente a esta iconografía como medio de representación de su persona -e incluso la de sus antepasados- y propaganda de un poder que, en su caso, fue no pocas veces negado o puesto en duda; soportes como el escultórico, la miniatura, la numismática o la sigilografía fueron considerados adecuados por el último Trastámara para mostrar al rey entronizado. En cuanto a sus predecesores dinásticos, cabe mencionar únicamente la adopción de tal “retrato” mayestático en los sellos empleados por Enrique II y Juan I.

EN LA SIGILOGRAFÍA.

Como ya venía ocurriendo en los ejemplos precedentes, la adopción de esta iconografía mayestática por algunos monarcas Trastámara como tipo sigilográfico implicaba su empleo exclusivo en los anversos. Esta prerrogativa, que diferencia a esta tipología iconográfica de las restantes posibilidades en cuanto a su adopción en los sellos de cera, implica por ello una consideración cualitativa superior y, de este modo, una atenta y cuidadosa selección de los componentes que formarán parte de la misma. Sólo así se logrará responder entonces a todas las expectativas puestas en la carga simbólica y propagandística que tales anversos mayestáticos cobran en lo que a la figura y condición regia se refiere, si bien las propias leyendas que acompañarán a tales sellos

implicarán asimismo una personalización de los propios monarcas que sucesivamente ocupan el trono y ciñen la corona del reino.

Desde su subida definitiva al trono castellano, **Enrique II** utilizó como tipología exclusiva de los anversos de sus sellos la iconografía mayestática. No parece casual tal decisión, teniendo en cuenta que en los dos ejemplos sigilográficos conocidos que fueron expedidos por la cancillería del primer Trastámara con anterioridad al suceso de Montiel había optado por el “retrato” ecuestre.



LÁMINA 35:

Anverso -mayestático- y reverso de un sello plúmbeo de Enrique II. Año 1371 (A.H.N., C. 20/12, A.G. 241.

En líneas generales todos los sellos de plomo conservados de este reinado [LÁMINA 35], de 51 mms. de diámetro, muestran una tipografía compositiva idéntica en sus anversos: la figura del rey se dispone sentada sobre dos leones sin corona, que asoman medio cuerpo cada uno a ambos lados del monarca. Viste una túnica larga y un manto sobre ésta, recogido sobre las rodillas. En cuanto a los *regalia*, estos anversos sigilográficos incluyen la corona, la espada y el *globus*; en concreto ciñe su cabeza con corona de tres florones, de los cuales el central tiene forma de cruz; la espada, de arriaz

recto y pomo flordelisado, está sostenida por su mano derecha, mientras con la izquierda soporta el *globus* rematado por una cruz de buenas dimensiones. La leyenda en latín que bordea el sello se dispone entre dos gráficas, en letra redonda y con mayúsculas góticas, precedida de la habitual cruz colocada en la parte superior del campo (indicando en cierto modo el comienzo de dicha leyenda); además, las palabras aparecen separadas por dos puntos; dicha leyenda reza:

† S : ENRICI : DEI : GRACIA : REGIS : CASTELLE : ET : LEGIONIS

A su vez, el reverso de tales sellos, también igual en todos los ejemplos, complementa al anverso mediante la inclusión de las armas del reino que a su vez legitiman al propio monarca que ha firmado el documento en cuestión (en este caso Enrique II): cuartelado por medio de una gran cruz, rematados los brazos de ésta por pequeñas flores de lis; en dicho cuartelado se alternan castillos y leones rampantes con corona; en cuanto a la leyenda de estos reversos, es idéntica a la del anverso:

† S : ENRICI : DEI : GRACIA : REGIS : CASTELLE : ET : LEGIONIS

Siguiendo el modelo de su padre, **Juan I** continuó empleando la iconografía mayestática en el anverso de sus respectivos sellos de cera (52 mms. de diámetro). Con todo, ya desde el momento mismo en que accede al trono introduce ciertas variaciones con respecto a su progenitor, lo que parece obedecer a un interés consciente por diferenciar su “retrato” regio, aunque fuese de manera bastante sutil. Así, el monarca se sienta en un trono a manera de silla curul, sostenido por dos leones. Viste amplia túnica y manto sobre ella, mientras su cabeza porta una corona de tres florones que deja ver la

melenas sueltas. como en el reinado anterior, con la mano derecha sostiene la espada y con la izquierda el *globus* rematado por una gran cruz [LÁMINA 36]. Las características formales de la leyenda son idénticas a las correspondientes de los sellos plúmbeos de Enrique II, reduciéndose la variación al lógico cambio de nombre y a la supresión de la T final en la conjunción copulativa ET:

† S : IOHANIS : DEI : GRACIA : REGIS : CASTELLE : E : LEGIONIS

LÁMINA 36:

Anverso -mayestático- de un sello plúmbeo de Juan I (A.H.N., sello suelto).



En el reverso se mantiene el cuartelado de castillos y leones rampantes con corona alternando; no obstante, la gran cruz que conforma dicho cuartelado ha sido ligeramente modificada mediante la transformación de los habituales remates en flores de lis en esquemáticas picas semejantes a las que caracterizan la cruz de Santiago¹. Por su parte, la leyenda también será igual a la que muestra el anverso:

† S : IOHANIS : DEI : GRACIA : REGIS : CASTELLE : E : LEGIONIS

Este sello de Juan I que se acaba de describir fue utilizado por el monarca en los primeros meses de su reinado. Pero entre el 15 y el 25 de septiembre de 1379 se constata el cambio de la matriz, pues los sellos de cera posteriores (también de 52 mms. de diámetro) mostrarán a su vez unas mínimas variaciones con respecto a los precedentes: en el anverso la cruz sobre el *globus* se representa más inclinada y la espada que sujeta con la mano derecha resulta más ancha; en el reverso detalles casi imperceptibles apenas diferencian estos castillos y leones de los precedentes. Por lo que se refiere a las leyendas, ambas recuperan la T final de la conjunción copulativa; al tiempo, la del anverso prescinde de la S inicial, mientras que la leyenda del reverso pierde -se supone que por error involuntario- la N de LEGIONIS. De este modo, ambas leyendas serán respectivamente:

† IOHANIS : DEI : GRACIA : REGIS : CASTELLE : ET : LEGIONIS

† S : IOHANIS : DEI : GRACIA : REGIS : CASTELLE : ET : LEGIOIS

Tras la muerte de Juan I, la iconografía mayestática no volverá a ser empleada en lo sucesivo por los reyes Trastáma en el ámbito sigilográfico, prefiriendo nuevamente la tipología ecuestre que con tanta frecuencia había sido utilizada en los sellos por los monarcas castellano-leoneses desde la Plena edad Media. En cuanto a los posibles precedentes en el uso del tipo iconográfico del rey entronizado, éste ya se halla de manera temprana en la propia casa real castellano-leonesa, y en concreto en el único sello de cera conocido de Alfonso VII. Y ya al margen de este excepcional ejemplo, el

¹ Vid. GUGLIERI NAVARRO, A.: *Catálogo de sellos de la Sección de Sigilografía del Archivo Histórico Nacional*, tomo I (*Sellos Reales*), Madrid, 1974, p. 188, (ficha nº 254).

empleo de esta iconografía mayestática en la sigilografía del reino de Castilla y León se limitará a todo el reinado de Sancho IV (en combinación con el reverso ecuestre) y a Alfonso XI a partir de 1332 (en este caso no de manera exclusiva, sino alternando con otras tipologías sigilográficas en los anversos de sus sellos, sobre todo la ecuestre).



LÁMINA 37:

Sello de cera de Alfonso VII. Año 1152
(A.H.N., C.1/1, A.G., 1).

Como ya se ha señalado, el único sello de cera conservado del reinado de Alfonso VII (1126-1157)², de una sola impronta y con 90 mms. de diámetro, es también de tipo mayestático [LÁMINA 37]. Con independencia de los motivos decorativos geométricos que flanquean el campo³, éste está presidido por la figura del monarca, sentado asimismo en una especie de silla curul, y vestido con túnica rematada en amplias mangas y ajustada a la cintura; la corona que ciñe su cabeza es de aro ancho, con tres picos que a su vez rematan en trifolios; pero la modificación principal con respecto a la iconografía mayestática empleada por los Trastámara vendrá dada por los emblemas que porta el rey: en la mano derecha el *globus* o pomo real (sin cruz) y en la

² Pende de un documento de donación que hizo el rey al monasterio de Sacramenia el 29 de abril de 1152 (Vid. GUGLIERI NAVARRO, op, cit., pp. 3-4 (ficha nº 1)).

³ Decoración fundamentada en series de tres semicírculos concéntricos a ambos lados de la figura, que se adosan a la gráfila interna que contiene la leyenda.

izquierda, junto al pecho, el cetro. La leyenda que bordea el sello entre dos gráficas reza:
† ADEFONSVS IMPERATOR HISPANIAE.

Pero esta iconografía mayestática no tendría continuidad en la sigilografía real castellano-leonesa hasta la subida al trono de Sancho IV (1284-1295). A lo largo de todo su reinado este monarca emplearía sellos con iconografía mayestática en el anverso, relegando la ecuestre para el reverso, si bien los ejemplos conservados delatan la utilización de varias matrices con pequeñas diferencias entre ellas en los tipos gráficos, en las leyendas e incluso en el diámetro (entre los 50 y los 119 mms.). La figura del monarca aparece sentada siempre sobre un sencillo trono, sin respaldo⁴. Y ya con independencia de ciertos detalles relacionados con la vestimenta⁵, lo más interesante desde el punto de vista simbólico serán los emblemas elegidos para la representación: la corona de tres florones ciñendo la cabeza, el cetro rematado en un águila -que podrá aparecer pasmada o explayada- que sostiene con la mano derecha y el *globus* rematado en una cruz con la izquierda (en ocasiones recogida esta mano hacia el pecho). Finalmente, en el campo de estos anversos se dispondrá asimismo un castillo de tres torres a la izquierda del monarca y un león rampante con corona a la derecha, en alusión al reino. La leyenda de estos sellos, también con ciertas variaciones, reza

⁴ Sin embargo, en sendos sellos de 1285 se introduce ya un paño plegado y galoneado cubriendo el trono en uno de ellos (pendiendo de una concesión regia al arzobispo y cabildo toledanos, del 13 de enero), mientras en el otro se complementa el trono desnudo con un escabel donde el monarca apoya sus pies (pende de una confirmación de concordia entre el obispo y cabildo abulenses con el concejo de dicha ciudad, de 10 de junio). Hasta 1291 los sellos de cera de Sancho IV tampoco incluían el almohadón, rasgo que cambia desde entonces: de un documento de concesión a la catedral de Toledo el 8 de enero pende un sello que por vez primera introduce el almohadón en el trono, además de aparecer éste cubierto por un paño plegado; desde entonces y hasta su muerte será la tipología que se mantenga inalterable.

⁵ Viste siempre larga túnica y un manto sobre ella, recogido sobre las rodillas y sujeto por un broche sobre el hombro derecho; resulta llamativo el ceñidor que ajusta la túnica a la cintura, por estar labrado, distinguiéndose en los ejemplos de los primeros años el motivo ornamental que lo cubría: crucecitas lobuladas.

habitualmente entre dos gráficas: † S : SANCII : DEY : GRACIA : REGIS : CASTELLE : TOLETI : LEGIONIS : GALLECIE⁶.



LÁMINA 38:

Anverso y reverso de un sello plúmbeo de Sancho IV. Año 1285 (A.H.N., C. 6/15, A.G. 99).

Durante el tiempo que duró su minoría de edad (1312-1325), e incluso en los años iniciales de su reinado, Alfonso XI empleó habitualmente en los anversos de sus sellos la tipología ecuestre⁷. Sin embargo, avanzado el año 1332 se constata el uso de nuevas matrices sigilográficas en las que la iconografía ecuestre pasa al reverso, mientras en el anverso se incorpora la representación del rey entronizado. Con diámetros que varían entre los 52 y los 56 mms. -aunque el sello conservado de 1332 alcanza los 117 mms.-, estos sellos de plomo muestran una interesante diversidad en lo que al trono se refiere: desde la sencilla banqueta rectangular⁸ o la silla curul flanqueada por dos leones⁹, hasta el amplio y magnífico escaño (incluye el almohadón) con

⁶ La leyenda de estos anversos sigilográficos de Sancho IV acostumbran a tener continuidad por el reverso ecuestre:

† SIBILIE : CORDVBE : MVRCIE : GIHENNII : ET : ALGARBI

No obstante, en algunos sellos tanto la leyenda del anverso como la del reverso varía con respecto al modelo general, resultando muy coincidentes entre sí:

† S : SANCII : ILLVSTRIS : REGIS : CASTELLE : ET : LEGIONIS (anverso).

† S : SANCII : ILLVSTRIS : REGIS : CASTELLE : ET : TOLETI (reverso).

⁷ Lo que implica que en el reverso aparezca el cuartelado de castillos y leones. En algunos sellos, no obstante, se dispondría un castillo en el anverso y un león rampante en el reverso, sustituyendo por tanto la figura monárquica por las propias armas reales.

⁸ Sello pendiente de un documento expedido el 2 de marzo de 1334 (Vid. GUGLIERI NAVARRO, op. cit. (1974), pp. 145-146 (ficha nº 197).

⁹ Sello pendiente de una carta expedida en el sitio de Gibraltar el 5 de julio de 1349 (GUGLIERI NAVARRO, op. cit. (1974), pp. 155-156 (ficha nº 210). Como éste se conserva otro sello del 10 de

minuciosa ornamentación que, ocupando todo el campo del sello, incluye en su ancho respaldo castillos de tres torres alternando con leones rampantes sin corona¹⁰. Viste en todos los ejemplos conservados túnica larga y manto sobre ella. En la mayoría de los casos la melena suelta y rizada queda a la vista bajo la corona de tres florones, llegando ésta en ocasiones a invadir el campo de la leyenda, cortándola¹¹. En cuanto a los *regalia* que la figura mayestática del padre de Enrique II porta en estos sellos de cera, mantiene en principio la tradición iniciada por Sancho IV: el cetro sostenido por la mano derecha (y rematado por un águila explayada) y el *globus* surmontado por la cruz con la izquierda, ante el pecho; no obstante, en un sello de plomo de 1349 pendiente de una carta expedida por el rey en Gibraltar¹², además de ampliar notablemente el tamaño de la cruz del *globus* se lleva a cabo un cambio muy importante en el emblema que porta con la mano derecha: la sustitución del cetro por una espada de hoja ancha y suavemente apuntada, con gavilanes arrollados en el extremo y pomo esférico. Las leyendas de estos anversos apenas muestran variación entre los ejemplos conservados de mediados de la década de los treinta, e incluso se repite en el reverso ecuestre: † S : ILLEFONSII : DEI : GRA : REGIS : CASTELLE : ET LEGIONIS¹³.

diciembre de 1345 (DOÜET D'ARCQ, M.: *Collection de Sceaux*, París, 1868, tomo III p. 445, ficha nº 11254 (citado por GUGLIERI NAVARRO)).

¹⁰ Así aparece en un sello pendiente de un privilegio rodado de confirmación a favor de la orden de Santiago, expedido el 1 de febrero de 1335, así como en otros dos privilegios a favor del convento de Sancti Spiritus de Salamanca (30 de mayo de 1335) y del monasterio lucense de Vilanova de Lourenzà (20 de septiembre de 1336) (Vid. GUGLIERI NAVARRO, op. cit. (1974), pp. 147-148 (ficha nº 198) y pp. 150-151 (ficha nº 203) respectivamente). La inclusión de las armas reales en el trono a modo de decoración viene determinado por la anvergadura de dicho escaño, pues en los sellos en los que éste es más reducido se incluyen dichas armas flanqueándolo; la única excepción vendrá dada por el sello pendiente de la carta expedida en Gibraltar el 5 de julio de 1349, puesto que al no incluir la habitual iconografía ecuestre en el reverso se relega a dicho espacio la alternancia entre castillos de tres torres y leones rampantes con corona dentro del tradicional cuartelado.

¹¹ Así ocurre en los sellos anteriormente mencionados. A su vez, en el sello de 1349 los florones de la corona son flordelisados.

¹² Vid. GUGLIERI NAVARRO, op. cit. (1974), pp. 155-156 (ficha nº 211).

¹³ Sin embargo, en ese sello un tanto especial de 1349 se produce una transformación excepcional: por primera y única vez a lo largo de toda la Edad Media castellano-leonesa aparece una leyenda escrita en

En función de todos los precedentes que acabamos de ver en el propio reino castellano.leonés, cabe pensar por tanto en que los dos primeros monarcas Trastámara tuvieron en aquéllos una importante fuente de inspiración a la que remontarse a la hora de ordenar la ejecución de las correspondientes matrices para los sellos de plomo y de cera. No obstante, y dada la excepcionalidad general que rodea al empleo de la iconografía mayestática en la sigilografía regia castellana, cabe preguntarse el porqué de su uso por parte de los Trastámara.

Sin tener en cuenta el caso excepcional de Alfonso VII *el Emperador*, lo cierto es que una revisión pormenorizada de los reinados de Sancho IV y de Alfonso XI aporta una coincidencia ceremonial que, dadas las fechas manejadas y la extensión que de la misma se pueda hacer a Enrique II y Juan I, podría justificar dicha iconografía mayestática en los sellos mencionados: la coronación solemne de todos ellos. Este simbólico acto, vinculado con el proceso celebrativo de entronización de los monarcas, apenas tuvo repercusión en el ámbito regio castellano-leonés, y de hecho en los últimos siglos medievales sólo aparece constatado en el caso del rey “Bravo” (coronado solemnemente el 3 de mayo de 1284 en Toledo), de Alfonso XI (en 1332 en el monasterio de las Huelgas Reales de Burgos, junto con su esposa doña María de Portugal), Enrique II (abril de 1366 también en las Huelgas Reales de Burgos) y Juan I (el 25 de julio de 1379 en idéntico marco que su padre y su abuelo). Tal consideración se ve reforzada asimismo por la cronología de los sellos analizados, por cuanto se observa una total coincidencia: en Sancho IV y Juan I aparecen en todo el reinado,

castellano, que en el anverso reza † S : DEL : MUI : NOBLE : DON : AL[FONSO : REI :] DE : CASTILLA : [DE] y en el reverso † TOLEDO : DE : LEON : DE GALISIA : DE : SEUILLA : DE : CORDUUA : DE [MURCIA] (vid. GUGLIERI NAVARRO, op. cit. (1974), pp. 155-156 (ficha nº 211)).

mientras que en el caso de Alfonso XI sólo aparece dicha tipología iconográfica a partir del momento de la coronación, que tuvo lugar años después del reconocimiento de su mayoría de edad (1325) y correspondiente inicio efectivo del gobierno; en cuanto a Enrique II, y aun cuando la coronación tuvo lugar en 1366, sin embargo no empleó anversos mayestáticos hasta su definitivo ascenso al trono castellano tras la muerte de su hermanastro Pedro I en 1369.

Si casual no puede ser este vínculo entre la iconografía mayestática en los sellos y la coronación de los monarcas que entonces la emplearon, cabe pensar entonces en motivaciones también similares que puedan explicar ambas cuestiones. En primer lugar hay que señalar que la legitimidad del ascenso al trono de todos ellos parece ser el punto de partida que podría haber originado la necesidad celebrativa de la coronación, como acto de refrendo de la nueva persona regia: el problema sucesorio de Sancho IV con los infantes de la Cerda a lo largo de todo su reinado; la prolongación de dicho conflicto hasta su nieto Alfonso XI, que incluso se verá enfrentado a Aragón y Portugal por extensión del mismo (sobre todo a mediados de la década de los treinta¹⁴).

Ya en el caso de los dos monarcas Trastámara, la legitimidad dinástica y la oposición a su presencia en el trono castellano -tanto interna como externa- harían conveniente que Juan I se coronase, como lo había hecho su padre cuando logró vencer a Pedro I en 1366. Semejante refrendo simbólico implicaba asimismo consecuencias propagandísticas, y la adopción de la iconografía mayestática en los sellos no vendría

¹⁴ Aun cuando el pretendiente al trono castellano desde la muerte de Alfonso X, don Alfonso de la Cerda, había renunciado definitivamente a sus aspiraciones regias y reconocido a Alfonso XI como legítimo monarca de Castilla en 1331, no obstante se produjo entonces la sublevación por parte don Juan Manuel y don Juan Núñez, representantes ambos de las poderosas casas de Lara y Haro, y que obtienen el apoyo de Aragón y Portugal en su enfrentamiento con el monarca.

sino a reforzar el papel de salvaguarda legal en los monarcas que la adoptaban. Al fin y al cabo el sello era el que aportaba la necesaria validación legal a todo documento expedido por el rey. Pero también por esto mismo, y quizás para evitar las lógicas suspicacias en cuanto a la validez de los documentos expedidos tras su coronación y en el período de reactivación de la lucha fratricida, Enrique II habría optado por unos sellos de anverso ecuestre que resultasen similares a los del propio Pedro I; y sólo tras la muerte de este último en Montiel comenzó a emplear el nuevo tipo mayestático que, además, marcaba las diferencias que el Trastámara pretendería con respecto a su predecesor.

Además de retomar una iconografía ya empleada por su padre y abuelo respectivamente, no ha de extrañar entonces que tanto Enrique II como Juan I optasen definitivamente por la espada como emblema regio portado por la mano derecha, dadas las alusiones jurídicas y de defensa de las leyes del reino que implicaba, además de aludir a la autoridad y poder monárquicos. Y como complemento reafirmativo de esta idea justiciera, la incorporación de los dos leones sin corona sosteniendo los tronos en ambos reinados acarreaba la inmediata alusión al trono de Salomón. Por tanto, cabe constatar que aquel intercambio de manos en los sellos de Sancho IV frente al de Alfonso VII a la hora de portar los emblemas regios por la figura monárquica -cetro en la derecha y *globus* en la izquierda- experimentó una nueva modificación en los años finales del reinado de Alfonso XI con la sustitución del cetro por la espada, manteniéndose luego con los primeros Trastámara. Y si el *globus* mantiene la tradicional cruz en relación con la idea imperial, tampoco habrá de pasarse por alto la forma crucífera del florón central de la corona que porta Enrique II, y que podría incidir en mayor medida en la condición de monarca tocado por la gracia de Dios; en cualquier

caso, la corona, como símbolo de la soberanía terrenal y divina, es inevitable ciñendo la cabeza del rey en cualquier representación regia, y con más razón aún en esta iconografía mayestática.

Como el monarca está figurado en estos anversos sigilográficos ejerciendo el poder, se le coloca el manto por encima de la túnica, si bien se ha simplificado (ya no aparece prendido sobre el hombro derecho). El concepto monárquico en toda su dimensión está representado por el trono, pues sentado en él el soberano reafirma su autoridad al estarle reservado su uso de manera exclusiva; aun cuando se haya perdido en estos anversos mayestáticos de los sellos Trastámara los magníficos tronos representados en la época de Alfonso XI, sin embargo cabe reseñar el interés que, junto a los mencionados leones que los sostienen e introducen así un interesante componente salomónico, adquiere asimismo la silla curul que en el caso de Juan I reafirma la inspiración en los modelos de los últimos años del reinado de Alfonso XI y, por extensión, se retrotraen al período altomedieval e incluso al mundo antiguo.

La iconografía mayestática en los sellos de plomo y cera, que tan infrecuentes fueron en el ámbito castellano, sin embargo tuvieron una gran importancia cuantitativa en otros reinos como el aragonés. Así, ya se constata su uso habitual desde el reinado de Alfonso II (1162-1196), incluso con la espada sostenida por la mano derecha; en cuanto a la izquierda, variará el emblema regio portado: de la flor de lis se pasará al *globus* a partir del reinado de Jaime I (1213-1276); con la subida al trono de Alfonso III de Aragón (1285-1291) se observa una nueva modificación: con la mano derecha porta el cetro rematado en flor de lis, mientras la izquierda queda reservada para el *globus*

surmontado de una cruz; sus sucesores continuarán esta misma tipología¹⁵. Llama la atención en el caso aragonés la representación del trono, de cuya excepcional y paulatina riqueza ornamental a partir de Alfonso III son buenos ejemplos los sellos de Pedro IV (1336-1387); precisamente en el reinado de este último cabe mencionar la aparición de los dos leones que sirven de soporte para el escaño¹⁶. Las leyendas mantienen idéntico formulismo que en el ámbito castellano: *reyes de Aragón por la gracia de Dios*.

Tras la muerte de Enrique IV y la subida al trono castellano de los Reyes Católicos, la iconografía mayestática, lejos de abandonarse en el campo de la sigilografía plúmbea, continuó manteniendo una gran importancia. Así se observa ya en los primeros años, si bien la novedad vendrá por la simultaneidad entre la iconografía mayestática en el anverso y la ecuestre en el reverso, en correspondencia respectiva con la propia representación de los dos monarcas: doña Isabel y don Fernando. Y no ha de resultar entonces extraño que la representación de la reina entronizada responda a los parámetros tipológicos que eran característicos en el reino castellano, esto es, un trono no demasiado complicado¹⁷ sobre el que se sienta la reina Isabel con corona de florones flordelisados, portando con la mano derecha el cetro -más adecuado en función de su condición femenina, frente a la espada- y con la izquierda un escudo heráldico con las

¹⁵ En el reinado de Jaime II (1295-1327) se constata una excepción en 1323, al cambiar el cetro para la mano izquierda y el *globus* para la derecha (Vid. GUGLIERI NAVARRO, op. cit. (1974), p. 319 (ficha nº 435)).

¹⁶ De cera roja, pende de un privilegio de 1346 destinado al monasterio de Poblet (Vid. GUGLIERI NAVARRO, op. cit. (1974), pp. 343-344 (ficha nº 466), así como en otros posteriores. También dos leones que asoman medio cuerpo flanquean el asiento sin respaldar en un sello de 1387 de Juan I de Aragón (Vid. GUGLIERI NAVARRO, op. cit. (1974), pp. 373-374 (ficha nº 508); si no antes, por lo menos desde entonces la matriz se mantuvo en vigencia hasta el final de su reinado en 1395.

¹⁷ Se trata de un escaño ancho y cuadrangular, en ocasiones potenciado por cuatro pilarcillos angulares, y en el que únicamente cabe destacar una pequeña crestería flamígera como remate, inspirada quizás en los tronos de algunas monedas áureas de Enrique IV.

armas de España; en otros ejemplos debidos a matrices un tanto diferentes la reina sostiene con su mano izquierda el *globus*, relegando entonces el escudo heráldico a un lugar inferior: bajo el mundo y apoyado en la rodilla. Las armas del reino tienen también su parangón en el reverso ecuestre, donde Fernando el Católico las incluye en el escudo con el que protege el pecho y, en otros ejemplos, también en la gualdrapa del caballo. Finalmente, en ambas caras se repite la fórmula habitual de *reina/rey por la gracia de Dios*: + HELISABET : DEI : GRA : REGINA : CASTELLE : LEGIONIS : ARAGONVM : ET SECILIE (anverso) / + FERDINDVS : DEI : GRACIA : REX : CASTELLE : LEGIONIS : ARAGONVM : ET SECI (reverso)¹⁸.

Bien es cierto que el hecho de que tal anverso mayestático con la reina doña Isabel responda a una tradición forjada ya por sus antepasados ha de ponerse en relación con el lugar de destino de estos sellos plúmbeos: el reino castellano. De hecho, para los documentos aragoneses don Fernando también recurrirá a menudo a la iconografía mayestática¹⁹, pero en este caso plasmada en el anverso de sellos de cera rojos, de mayor diámetro (113 mms. frente a los 60 u 80 mms. de los de plomo), donde aparece representado el monarca Católico entronizado conforme a la tradición aragonesa, destacando el grandioso trono de exuberante decoración y la presencia del cetro flordelisado y el *globus* con la cruz encima como los emblemas portados. El escudo heráldico de España, blasonado con los timbres alternos de León y Castilla, Aragón y Sicilia, se complementa con otro con las armas de Aragón y cuartelado por la cruz de San Jorge y una cabeza de moro en cada cuartel²⁰.

¹⁸ Vid. GUGLIERI NAVARRO, op. cit. (1974), pp. 425- (fichas nº 573-590); en especial fichas nº 573 y 585.

¹⁹ Aunque tanto en un reino como en el otro son cada vez más frecuentes los sellos de placa sobre papel con escudo heráldico.

EN LA NUMISMÁTICA.

Una de las principales novedades que se producen bajo el reinado de Enrique IV, y que genera otra de las varias diferencias en el ámbito numismático de éste con respecto a sus predecesores dinásticos, será la incorporación de la iconografía mayestática a los anversos de un buen número de sus múltiples emisiones. Y no sólo dentro del período Trastámara, puesto que tal tipología con la figura del monarca entronizado tampoco contaba con precedentes en la numismática castellano-leonesa anterior a Enrique II.

Desde un punto de vista cronológico resulta prácticamente imposible fijar dataciones absolutas para cada una de las emisiones mayestáticas enriqueñas, dada la escasez documental que rodea a todas las acuñaciones. En cualquier caso, el monarca entronizado aparecerá únicamente en los numismas áureos, prefiriéndose otros tipos más tradicionales para las argénteas y las de vellón. Y fue tal la novedad, que las nuevas doblas con ley y pesos tradicionales (23 $\frac{3}{4}$ quilates, 50 en marco) pasaron a denominarse *enriques de la silla*²¹, precisamente como consecuencia de las representaciones mayestáticas de sus anversos. No obstante, será en las doblas de mayor valor y módulo -doblas de 2, 5, 10 e incluso la excepcional de 50 *enriques*- las que se conviertan en el principal soporte donde plasmar diversas y cuidadas posibilidades tipológicas de esta novedosa iconografía mayestática; pero teniendo en cuenta que los

²⁰ Vid. GUGLIERI NAVARRO, op. cit. (1974), p. 437 (ficha nº 593).

²¹ GIL FARRÉS, op. cit. (1976), p. 366.

diferentes múltiplos y cecas²² tampoco acarrearán diferencias demasiado notables, podrá entonces llevarse a cabo un análisis de conjunto que considere las similitudes y remarque las diferencias.



LÁMINA 39:

Dobla de 50 enriques (228'80 g.). Segovia (París, Gabinete de Medallas de la Biblioteca Nacional).

[Imagen: *Catálogo general de las monedas...*, nº 638, p. 142]

En los anversos de todas las doblas mencionadas aparece el rey de frente sentado en un trono de respaldo alto; viste un manto sencillo con bordados en el cuello, y ciñe su cabeza con corona que deja ver la cabellera rizada; con la mano derecha porta la espada, mientras con la izquierda soporta el *globus*; a los pies del monarca aparece siempre un león a derecha. En el reverso el tradicional cuartelado de castillos y leones

²² Existieron cecas reales en Burgos, Toledo, Sevilla, Cuenca y Coruña, incrementándose a partir de 1455 con la ceca de Segovia, que utilizó como marca el Acueducto (*la puente* que señalan los documentos) (GIL FARRÉS, op. cit. (1976), pp. 365-366).

rampantes -y coronados- referencian el reino castellano-leonés, además de la marca de la ceca correspondiente al pie o encima del eje vertical.



LÁMINA 40:

Dobla de 10 enriques (45 g.).
Segovia (Universidad de Oxford).

[Imagen: *Catálogo general de las monedas...*, nº 639, p. 143].

Por lo que se refiere al trono, su tipología varía entre unas doblas y otras. Los más suntuosos serán los de las doblas de 10 [LÁMINA 40] y 50 enriques, dados sus componentes ornamentales: esbeltos arquillos de medio punto o mitra en las superficies verticales lisas, remates lobulados sirviendo de complemento frontal a los pilares angulares delanteros, remate superior de dichos pilares a modo de lengüetas u hojas vueltas, y remate coronación del respaldo mediante cresterías; en las doblas de 2 y de 5 enriques se opta por escaños más bajos y con una potenciación de los pilares angulares, que se sobreelevan haciéndolos rematar en pináculos sencillos o flamígeros según las emisiones y acuñaciones. Llama la atención asimismo el sentido perspectivico de dicho asiento, que aun no siendo correcto desde el punto de vista técnico por haber utilizado más de un punto de fuga y resultar así muy forzado, sin embargo permite dotar de un espacio de sugerencias tridimensionales a la figura regia; sólo en la dobla de 5 enriques acuñada en Segovia [LÁMINA 41] se constata un error evidente en la simulación de la perspectiva del trono, y que da pie a confundir la profundidad con la altura del mueble.



LÁMINA 41:

Dobla de 5 enriques (22'50 g.).
Segovia.



LÁMINA 42:

Dobla de 5 enriques (22'50 g.).
Burgos.

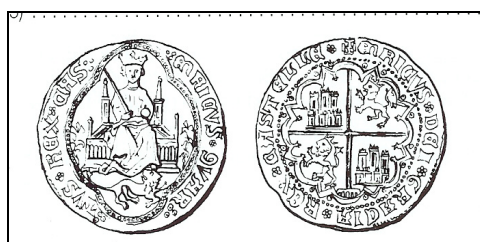


LÁMINA 43:

Dobla de 2 enriques (9 g.).
Segovia.

[Imágenes: *Catálogo general de las monedas...*, nº 641, 640 y 642, pp. 143-144].

De manera exclusiva, en las magníficas doblas áureas de 10 y 50 enriques el monarca aparece representado con la pierna derecha cruzada por delante de la izquierda, lo que ha de ser interpretado como postura significativa de una especial condición socio-política. Asimismo, el león que figura a los pies del monarca en ambos múltiplos no está echado, sino que se incorpora levemente en dirección al monarca y con actitud de absoluta sumisión: la clave interpretativa habrá de ponerse en relación con la idea de poder y autoridad del rey, que logra por tanto dominar a su reino y a sus súbditos. Significado idéntico lo tendrá la opción mostrada por las otras doblas, en las que el felino se representa tumbado, si bien volviendo la cabeza hacia el rey como señal inequívoca del mencionado acatamiento; en este caso la excepción viene de la mano de la acuñación burgalesa de la dobla de 5 enriques [LÁMINA 42], por cuanto el león

echado no gira la cabeza hacia el rey, sino que mira al exterior al tiempo que se constata como el único ejemplo coronado: una idea de desafiante protección podría añadirse a los anteriores contenidos en este caso concreto.

La cuidadosa elección de los elementos que conforman esta tipografía mayestática en las doblas áureas se ve apuntalada por una no menos delicada inclusión de gráficas enmarcando el campo iconográfico y sirviendo asimismo de base para la leyenda. Resulta curioso observar como en las grandes doblas de 50 y 10 enriques las partes más sobresalientes del trono interrumpen la gráfica circular de perlado e invaden incluso el campo de la leyenda. En la primera sucede esta intromisión con la corona del monarca, así como con su pie derecho, con la parte posterior del león o incluso con la espada; quizás para evitarlo en la dobla de 10 enriques se ha optado por alterar el discurrir circular de la gráfica, de manera que se amplía el campo iconográfico en la parte superior e inferior mediante sendos lóbulos -ya sin perlado de delimitación, y cuya existencia contribuye por tanto a configurar una gráfica en definitiva tetralobulada- donde albergar la cabeza coronada y punta de la espada del monarca, así como los cuartos traseros y cola en reposo del león. Dicha solución tetralobulada en cuanto a la gráfica será la que se imponga asimismo en las restantes doblas de 5 y 2 [LÁMINAS 41-43] enriques, si bien en estas acuñaciones los lóbulos menores incluirán la solución ornamental del perlado continuo; evitarán además que el trono interrumpa esta gráfica, de manera que ya no se produce la invasión del campo de la leyenda anteriormente constatada²³.

²³ Con la única excepción de la dobla de 5 enriques acuñada en Burgos, puesto que su león coronado sí llega a interrumpir la gráfica e invadir el campo de la leyenda, impidiendo así su desarrollo en esta parte inferior de la moneda.

Si ya la iconografía mayestática adoptada en los anversos no incluía demasiadas variantes entre los múltiples monetarios y acuñaciones, todavía más similares resultarán las tipologías de los respectivos reversos: cuartelado de castillos y leones coronados rampantes a izquierda, con la marca de la ceca al pie del eje vertical (como en el caso del Acueducto de Segovia) o encima del mismo (letra B de la ceca burgalesa). En este caso una doble gráfila separa el campo iconográfico del epigráfico: la interior, compuesta, estará conformada por la alternancia de arcos de medio punto y mitrados²⁴ que muestran círculitos o flores de lis en su intersección, así como también pequeños círculos en el trasdós de algunas de estas emisiones; la gráfila exterior será en todos los casos circular y de tipo perlado.

Desde un punto de vista estilístico es preciso insistir en la magnífica acuñación de la mencionada dobla de 50 enriques, por cuanto su minuciosidad, precisión y cuidado compositivo y ornamental suponen una diferencia muy notable con respecto a las demás monedas. Semejante módulo y calidad artística sólo puede venir determinada por su empleo por parte de Enrique IV como objeto precioso de regalo para personajes muy destacados, y que supondría por tanto un encargo muy especial a la ceca segoviana. Desde la configuración del trono al preciso gesto de las piernas del monarca, o desde la abundancia de cruces hasta el detallismo de los castillos del reverso, del Acueducto (marca de la ceca) o incluso el remate flordelisado de las colas de los leones, todo en su conjunto ha sido perfectamente seleccionado y plasmado para crear una pieza de gran exquisitez. No en vano podría señalarse su carácter más aproximado al ámbito de la medallística que de la numismática, como si las nuevas corrientes renacentistas italianas hubiesen influido -quizás a través de Aragón o bien directamente

por los contactos políticos y económicos con ciudades italianas- y con ello la recuperación de la antigua tradición imperial romana; no obstante, y a la vista de este ejemplo o de su derivado directo (la dobla de 10 enriques) Enrique IV se muestra como continuador absoluto del lenguaje medieval en lo que a los tipos gráficos se refiere.

Las leyendas del anverso y reverso de estas doblas áureas contienen caracteres góticos mayúsculos, remarcándose la separación entre palabras por medio de rosáceas en el caso de las acuñaciones segovianas²⁵. El inicio de las leyendas de los reversos suele plasmarse con la habitual cruz de Jerusalén que se coloca en la parte superior del eje vertical, mientras en el anverso se prescinde a menudo de tal signo como consecuencia de la intromisión del tipo iconográfico mayestático en el campo epigráfico²⁶. La excepción en este caso vendrá de la mano de la preciosa dobla de 50 enriques, en cuyo anverso la cruz adquiere un importante valor cuantitativo: además de señalar el inicio de la leyenda, otras cruces aparecen configurando el florón central de la corona del monarca y la crestería que remata el respaldo del trono (en estos dos últimos casos los remates son flordelisados); y este mismo tipo de cruces flordelisadas de brazos iguales también se disponen ocupando los espacios generados entre las dos gráficas -la interior compuesta y la exterior circular- del reverso.

²⁴ Con la excepción nuevamente de la acuñación burgalesa de la dobla de 5 enriques, cuya gráfica interior es polilobulada.

²⁵ La acuñación de 5 enriques llevada a cabo en la ceca burgalesa opta por los tradicionales dos puntos (:) para la separación de las palabras.

²⁶ Es lo que ocurre, por ejemplo, en el caso concreto del anverso de la dobla de 10 enriques: el lóbulo que acoge la cabeza del monarca ha invadido el campo de la leyenda y, por consiguiente, sin espacio para ningún elemento; no obstante, en esta moneda se han incluido sendos bulbos aún cerrados de granados -típica alusión a Enrique IV- en el trasdós de dicho lóbulo, que remarcan por tanto el inicio y el final de la leyenda.

Las fórmulas diplomáticas empleadas en tales leyendas son las habituales de las monedas y sellos de la época: el nombre del monarca y la constatación de su condición regia castellano-leonesa por la gracia de Dios, todo ello en la culta lengua latina. No obstante, y sin salir de tales parámetros, existirán siempre diferencias entre el anverso y el reverso en cada una de estas acuñaciones áureas, así como entre los múltiplos. Comenzando por la dobla de 50 enriques, sus leyendas rezan la fórmula diplomática completa, y sin apenas variaciones entre ambas:

+ ENRICVS * QVARTUS * DEI * GRACIA * REX * CASTELLE * ED *
LEGIONIS (anverso).

+ ENRICVS * QARTVS * DEI * GRACIA * REX * CASTELLE * ET *
LLEGIONIS (reverso).

Por el contrario, en la dobla de 10 enriques la fórmula completa se muestra en el reverso, mientras que en el anverso se opta por reseñar únicamente la condición regia de Enrique IV por decisión divina:

* ENRICVS * CARTVS DEI GRACIA * REX * (anverso).

+ ENRICVS * DEI GRACIA * REX * CARTVS * CASTELLE * ET : LE
(reverso).

En lo que a las restantes doblas áureas se refiere, las variaciones con respecto a las dos anteriores serán mínimas y, habitualmente, derivadas de una reducción cuantitativa de las leyendas anteriores por causa de los módulos más reducidos. En la dobla de 5 enriques acuñada en Segovia cabe señalar que en el anverso únicamente se

incluye específicamente Castilla, al tiempo que se ha eliminado la fórmula relativa a la gracia divina: * ENRICVS * CARTVS * REX * CASTEL *; pero en el reverso la leyenda se mantiene completa, con la única excepción del ordinal del monarca: * ENRICVS * DEI * GRACIA * REX * CASTELLE * ET * L.

Por su parte, en la acuñación de 5 enriques llevada a cabo en Burgos el anverso es tradicional²⁷, mientras que el reverso prescinde de la fórmula concerniente a la gracia de Dios para incluir después de Castilla y León también a Toledo: + ENRICVS : REX : CASTELLE : ET LEGIONIS : ET : TOLETI : . Finalmente, en la dobla de 2 enriques batida en Segovia, tanto en el anverso como en el reverso se constata una destacada reducción formulística en las respectivas leyendas y la desaparición de la referencia al reino leonés: * ENRICVS * QVARTVS * REX * CAS * (anverso); + ENRICVS * DEI * GRACIA * REX * CASTELLE * (reverso).

El análisis de las leyendas -tanto las que rodean a la imagen mayestática del anverso como las que acompañan al cuartelado con las armas del reino del reverso- permiten constatar una serie de aspectos acerca de la concepción del poder monárquico castellano en tiempos de Enrique IV. Pero siempre habrá de tenerse en cuenta que dichas leyendas actúan como complemento ineludible de los tipos iconográficos a los que rodean, pues cada numisma está pensado en función de ese natural maridaje entre texto e imagen. Finalmente, también la finalidad de cada acuñación y su potencial circulación sería tenida en cuenta a la hora de elegir leyendas y tipos concretos.

²⁷ La leyenda de este anverso reza: * ENRICVS CARTVS DEI GRA : REX * .

Comenzando nuevamente por la dobla de 50 enriques, es preciso señalar entonces que el empleo en la misma de leyendas que podríamos denominar *completas* (ENRICVS QUARTVS DEI GRACIA REX CASTELLE ED LEGIONIS), tanto en el anverso como en el reverso, vendrían a remarcar la idea del monarca castellano-leonés como rey por la gracia de Dios, constatando asimismo el mantenimiento de la inercia diplomática en lo que al nombramiento de los dos reinos que forman la Corona se refiere. Teniendo en cuenta su empleo como pieza de obsequio para personalidades muy destacadas, los cuidados tipos iconográficos se acompañaban entonces del resumen más completo acerca del monarca castellano, y por partida doble: tanto en el anverso como en el reverso.

El mantenimiento de dicha fórmula por algunas otras doblas inferiores supone reconocer el interés que tal mensaje suscitaba en el entorno de la monarquía enriqueña a la hora de resumir un planteamiento teórico acerca de la persona del último Enrique que, por lo demás, desea también dejar constancia de su persona concreta -Enrique IV- frente a la tradición genérica en lo que a la plasmación del nombre se refiere²⁸. No obstante, y por causa de las ya mencionadas necesidades de acortamiento de las inscripciones como consecuencia de la reducción de módulos en los múltiplos pequeños, otras doblas como las de 10 enriques segoviana y la 5 enriques burgalesa optaron por acompañar el tipo mayestático de la fórmula que reconocía al monarca en su calidad de cuarto rey Enrique por la gracia de Dios, dejando para el reverso la referencia al poder detentado sobre los reinos de Castilla y León por este rey Enrique al que ya se ha personalizado en el anverso; al fin y al cabo se reafirmaba así -y hasta

²⁸ En la Corona castellano-leonesa ya su padre, Juan II, había acuñado monedas en las que aparecía individualizado mediante la presencia explícita del ordinal: IOHANES SECVNDVS; así se aprecia, por ejemplo, en algunos reales de plata salidos de la ceca burgalesa.

cierto punto se justificaba- la presencia del cuartelado con las armas reales. La mención a Toledo en la pieza burgalesa tras Castilla y León podría responder a un interés específico por incluir aquella ciudad cuya sola mención evocaba de inmediato el pasado visigótico y la idea imperial.

Sin embargo, en las doblas de 5 y 2 enriques batidas en Segovia, en el anverso se suprime ya la interpelación a la voluntad divina; al tiempo, se sigue manteniendo el ordinal que personifica al monarca enriqueño, mientras que se opta por rematar la fórmula con la referencia espacial concreta al reino de Castilla: ENRICVS CARTVS REX CASTELLE. Si en la dobla de 5 enriques el reverso mantiene la habitual alusión a Enrique rey de Castilla y León por la gracia de Dios, en el numisma más reducido la presencia de cuatro palabras escogidas cuidadosamente -ENRICVS GRACIA REX CASTELLE- vendría a confirmar la necesaria simplificación de la leyenda como consecuencia de las limitaciones espaciales; al fin y al cabo la frase completa quedaba sobreentendida, pese a la ausencia física de las palabras DEI y LEGIONIS.

Hasta el momento sólo se ha tenido en cuenta el conjunto de doblas áureas en lo que al análisis de la iconografía de sus anversos se refiere, dado el interés y cuidado técnico que ofrece la imagen del monarca Enrique IV entronizado en todos los ejemplos conservados. No obstante, también en los diversos *enriques* -doblas con ley y pesos tradicionales (23 $\frac{3}{4}$ quilates, 50 en marco²⁹)- y *medios enriques* acuñados en las cecas del reino aparecerá siempre en sus reversos la iconografía mayestática, al igual que en los reversos el cuartelado con las armas del reino. En todos estos *enriques* existen elementos invariables, como la presencia del rey coronado y portando la espada (mano

²⁹ GIL FARRÉS, op. cit. (1976), p. 366.

diestra) y el *globus* (mano izquierda). En algunas acuñaciones aparece el león echado a los pies del rey; no obstante, se prescinde de este simbólico animal con bastante frecuencia, y en contadas acuñaciones de enriques llevadas a cabo en Toledo, Villalón y posiblemente en la propia corte -ya que no muestran marca de ceca reconocible³⁰- su lugar será ocupado por la emblemática granada (una o dos)³¹.

En todo caso, y al igual que sucedía con las doblas de 2 o más enriques, de nuevo el trono se convierte en el elemento más destacado en los anversos mayestáticos de estos enriques y medios enriques; no en vano, se pueden establecer dos grupos atendiendo a la altura del respaldo: *enriques de la silla* cuando éste es elevado, y *enriques de la silla baja*³² cuando sucede lo contrario. En el primer caso el trono de las diferentes acuñaciones resulta bastante similar al ya descrito en las doblas de 5 y 2 enriques, destacando los pináculos flamígeros que rematan los cuatro pilarcillos angulares. Por lo que se refiere a los *enriques y medios enriques de la silla baja*, más infrecuentes, el trono se asemeja a un banco sin respaldo, aunque con apoyabrazos en forma de voluta; en una acuñación burgalesa llama asimismo la atención el reverso, por cuanto su cuartelado aparece inscrito en una gráfila cuadrada.

Las leyendas utilizadas en estos *enriques y medio enriques* siguen también las pautas de las doblas áureas; su reducido módulo también obliga a menudo a simplificar

³⁰ Vid. ÁLVAREZ BURGOS, op. cit. (1998, tomo III), p. 146.

³¹ Incluso en una acuñación llevada a cabo en Jaén, se incluyó el nombre de esta ciudad -IAEN- a los pies de Enrique IV (vid. ÁLVAREZ BURGOS, op. cit. (1998, tomo III), p. 148, ficha nº 657 y 657.1).

³² En una Ordenanza Real de Enrique IV, que O. Gil Farrés data hacia 1471, el monarca manda acuñar *enriques nuevos* (con castillo en el anverso y león rampante en el reverso), y sobre su módulo señala específicamente “...e que no sean tanto tendidos como los que fasta aqui han labrado, salvo que sean como los primeros Enriques que Yo mande labrar en Sevilla, que se llaman «de la silla baja», e que deste tamaño se labren en todas las casas...” (Texto en GIL FARRÉS, op. cit. (196, p. 367).

las inscripciones y a emplear las habituales abreviaturas. En todo caso, y a manera de resumen genérico, se observa el interés por plasmar el nombre del monarca seguido de su personalizador ordinal en los anversos, además de la referencia a la gracia divina (+ ENRICVS QVARTVS DEI GRACIA REX); ya en el reverso estas fórmulas diplomáticas suelen desaparecer, sustituidas por la mención al reino castellano-leonés - aunque preferentemente sólo a Castilla- que sucede al propio nombre de Enrique y su condición de rey (ENRICVS REX CASTELLE ET LEGIONIS)³³.

Por tanto, y en lo que a la adopción de la iconografía del rey entronizado se refiere, en las diversas emisiones y acuñaciones monetarias de este tipo que se produjeron bajo el reinado del último Enrique hay que apuntar la probable imitación de los nummerarios europeos³⁴, sobre todo franceses e ingleses de la época o algo anteriores. Al fin y al cabo estas representaciones mayestáticas fueron inéditas hasta el momento en las monedas castellanas, lo que ha de indicar necesariamente el interés de Enrique IV por hacer trascender su figura y poder regios más allá de las fronteras del reino. Y si ya la iconografía en su conjunto habría de llamar necesariamente la atención popular, es preciso destacar en estos numismas el protagonismo del trono, pues no en vano las nuevas doblas recibieron el nombre de *enriques de la silla*.

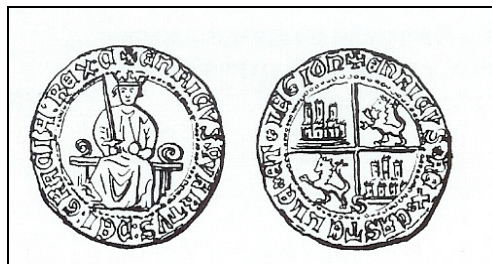
³³ Con todo, serán muchos los tipos que alteren esta tipología epigráfica genérica, optando por variaciones diferentes; no obstante, las fórmulas diplomáticas serán habitualmente las mismas.

³⁴ GIL FARRÉS, op. cit. (1976), p. 366.

LÁMINA 44:

Enrique *de la silla baja*
(4'50 g.). Sevilla.

[Imagen: *Catálogo
general...*, nº 644, p. 145].



Este elemento mueble estaba cargado de un sentido simbólico muy destacado, y el cuidado y variedad que alcanzó en estas emisiones resulta llamativo. Incluso la altura del respaldo fue motivo de interés y diferenciación ya en la época, pues las primeras acuñaciones de *enriques*, llevadas a cabo en Sevilla, serían conocidas específicamente como *enriques de la silla baja* [LÁMINA 44]; en todo caso, unas tipologías y otras convivieron en el tiempo, y sólo en el caso de las doblas el respaldo fue siempre alto. Podría aducirse que un trono de la envergadura del que aparece en estos numismas pretendería convertirse en metáfora de una autoridad incuestionable del monarca sentado en él (y ésta era posiblemente la pretensión de Enrique IV, mermado por la nobleza en el ejercicio del poder e incluso deslegitimado por la *Farsa de Ávila*).

Como ya se ha señalado, en el reino castellano-leonés no existen precedentes monetarios con la figura del rey entronizado hasta las acuñaciones de Enrique IV. Sin embargo, esta iconografía tenía ya una amplia tradición en los numismas foráneos, sobre todo en Francia. Y precisamente por influencia francesa se explica la aparición en Navarra de los *escudos* áureos con Carlos II *el Malo* (1349-1387), monarca perteneciente a la Casa de Evreux y cuya formación lo vinculaba estrechamente con el mundo galo. En los anversos de dichos *escudos*, y dentro de una gráfica lobular, aparece representado Carlos II sentado de frente en un amplio trono, soportado por cuatro

columnillas angulares rematadas por pináculos; el rey navarro, coronado, porta la espada con la mano derecha, mientras con la izquierda sostiene el escudo con las armas del reino. La cruz floreada de su reverso también se ha puesto en relación con tipos franceses³⁵. En cuanto a la leyenda, mantiene las habituales frases empleadas en la numismática europea del momento: KAROLVS DEI GRA NAVARRE REX (anverso); XPS VINCIT XPS REGNAT XPS IMPERAT (reverso).

Con anterioridad al caso navarro es preciso tener en cuenta asimismo los caracteres del numisma áureo (*reyal d'or*) que, por Real Cédula, promulga en 1310 el rey de Mallorca Jaime II (1276-1311)³⁶. En su anverso, y dentro de una doble gráfila lobulada, aparece la figura del monarca entronizado, con el cetro agarrado por la mano derecha y el *globus* crucífero con la izquierda; la leyenda que lo rodea es la habitual: IACOBVS DEI GRA REX MAIORICARVM. Dadas las difíciles relaciones entre ambos hermanos y la desigualdad en el reparto efectuado por su padre, Jaime II acabará teniendo que prestar vasallaje a Pedro III y conceder ciertas prerrogativas en beneficio del numerario barcelonés; y quizás por ello escogiese el mallorquín esta tipología mayestática para sus acuñaciones áureas, optando por una iconografía de tradición francesa que supusiese entonces una mayor diferenciación con respecto a las monedas aragonesas³⁷.

³⁵ GIL FARRÉS, op. cit. (1976), p. 279.

³⁶ GIL FARRÉS, op. cit. (1976), p. 293. Conforme a la tradicional consideración de los reinos como bienes patrimoniales por parte de sus monarcas, Jaime I dividió los amplios territorios aragoneses entre sus hijos Pedro III el Grande y Jaime II; al primero le correspondió Cataluña, Aragón y Valencia, y a Jaime le fue otorgada Mallorca, los condados de Rosellón y Cerdaña y los señoríos del Mediodía de Francia (Montpellier). En 1349 Pedro IV de Aragón unirá de nuevo a la corona aragonesa el reino mallorquín.

Años después de la reunificación del reino aragonés, Alfonso V el Magnánimo (1416-1458) acuña en Sicilia *tarines* argénteos con el rey entronizado, en este caso a imitación de la Casa de Anjou³⁸. En este caso el monarca se sienta en un trono del que sobresalen a cada lado sendos medios cuerpos de león; vestido con túnica y manto, y ciñendo la habitual corona, porta con la mano derecha el cetro y con la izquierda el *globus* con la cruz. La leyenda del anverso continúa en el reverso: ALFONS D GRA REX SICILIE / AC ATHEN NEOPATRIE. No debe olvidarse que con este monarca Aragón, Sicilia y Nápoles vuelven a formar un solo reino. Precisamente en Nápoles este mismo monarca labra *tarines* en cuyo reverso utiliza una iconografía mayestática similar a la anterior³⁹. Finalmente, será su hijo bastardo Fernando I (1458-1494) quien introduzca el retrato verídico en las monedas que manda acuñar en su reino napolitano, teniendo una rápida difusión tal modalidad en las últimas décadas del siglo XV⁴⁰; entre los numerarios de este rey interesa la iconografía mayestática empleada en algunos *tarines*, y donde nuevamente el cetro y el *globus*, además del trono formado por dos leones espaldados, son las características más destacadas.

Si el caso aragonés se presenta más dudoso dada la lejanía geográfica de Sicilia, Nápoles e incluso Mallorca, por el contrario los anversos mayestáticos navarros y, por extensión, los franceses, pudieron haber servido de precedentes directos a Enrique IV a la hora de plantear los nuevos tipos monetarios en la Castilla de su tiempo (sirva de ejemplo la similitud existente entre el trono rematado en pináculos del *escudo*

³⁷ Al fin y al cabo Jaime II se negó a ayudar a su hermano Pedro III de Aragón en la guerra contra Francia, dadas las relaciones y equilibrio político que mantenía con la corte gala; pero por causa de dicha negativa, Pedro III acabaría por arrebatarle el Rosellón.

³⁸ GIL FARRÉS, op. cit. (1976), p. 302.

³⁹ En el anverso aparece el cuartelado de Aragón en 1º y 4º y de Nápoles y Hungría en 2º y 3º.

⁴⁰ Vid. GIL FARRÉS, op. cit. (1976), p. 303.

de Carlos II y los que aparecen en los *enriques* y *medios enriques* de respaldo alto *-de la silla alta-*, así como el hecho de que también el monarca navarro agarre la espada con la mano diestra frente al cetro). Al fin y al cabo los estrechos vínculos políticos que los Trastámara habían establecido con el reino navarro, refrendados por la fijación de frecuentes alianzas matrimoniales, acabarían por suponer una total aproximación de Navarra a Castilla desde fines del siglo XIV; de hecho, y por lo que atañe al propio Enrique IV, éste se casaría en 1440 en primeras nupcias con Blanca de Navarra, nieta de Carlos III el Noble e hija asimismo de Juan II de Aragón (aunque el rey Trastámara la repudiaría en 1453, siendo aún Príncipe de Asturias).

Muy similares a las monedas fueron los sellos de plomo y cera, pues el sistema de realización mediante cuños o matrices y la propia iconografía empleada en ambos soportes resultaron a menudo muy próximos. Volviendo por ello la mirada a los anversos mayestáticos de los sellos de los Trastámara y anteriores, llama la atención que sólo se hallen en los reinados de Enrique II y Juan I, desapareciendo posteriormente; la presencia en ellos del trono a modo de silla curul, sostenido por dos leones, introduce una referencia simbólica concreta, complementando adecuadamente los atributos portados por el monarca coronado: la espada y el *globus* rematado en cruz. Cuando Enrique IV recupere esta iconografía para sus monedas, el trono de leones desaparecerá para dejar paso al ya mencionado león echado ante el rey entronizado; lo que no deja de recordar su similar presencia a los pies de los yacentes como reafirmación del poder temporal y gobierno del reino. Pero ha de ser la presencia del *globus* -nunca rematado por la cruz- lo que más llame la atención en los anversos mayestáticos de estas monedas enriqueñas: siendo característico de esta iconografía de poder como alusión al rey-juez

que mantiene la justicia en su reino⁴¹, y con una constante presencia por tanto en el ámbito de la sigilografía, fuera de ambos soportes no tendrá apenas repercusión en el conjunto iconográfico de la monarquía Trastámara.

Hay que resaltar el hecho de que Enrique IV, pese a incorporar la iconografía mayestática del rey entronizado en sus acuñaciones monetarias de manera tan destacada, sin embargo esta iniciativa no la hará extensible a sus sellos. Y ello pese a tener esos importantes precedentes dinásticos de Enrique II y Juan I. De hecho, en sus sellos de plomo Enrique IV preferirá la tipología del busto coronado de frente, abandonando también el tipo ecuestre que tanta prédica había tenido bajo los reinados de Enrique III y Juan II.

Todo lo visto nos permite concluir que, bajo el reinado de Enrique IV, este monarca mostró un especial interés por ofrecer a sus súbditos una imagen de poder y dominio del reino que, no obstante, estuvo lejos de la realidad. La moneda, como soporte iconográfico de gran difusión, resultaba por lo mismo un medio magnífico para transmitir la idea de que el monarca reinante -el cuarto de los Enriques, personalizado así- gobernaba el reino con férreo sentido de la justicia y absoluta potestad divina; y además ocupaba legítimamente el trono castellano-leonés que le correspondía por herencia dinástica. Aun cuando en los sellos de algunos de sus antepasados -Alfonso XI, Enrique II o Juan I- tenía modelos castellano-leoneses a los que acudir, sin embargo en el ámbito numismático no existían precedentes en el reino, de ahí que la iconografía mayestática elaborada por Enrique IV también hubiese de tener en cuenta los numerarios europeos, muy proclives además a la inclusión del rey entronizado; como ya

se ha apuntado, parece haber sido la influencia gala la que aportase los principales modelos, en ocasiones a través del ámbito navarro y quizás también el aragonés. En todo caso, la copia no fue directa, sino que se tuvieron en cuenta los parámetros propios del reino castellano-leonés, de ahí que la espada fuese el único emblema que Enrique IV entronizado agarra con la mano derecha, frente al característico cetro francés y aragonés⁴².

La misma imagen que ofrece a sus súbditos también la utiliza como presentación fuera de las fronteras del reino, o eso es lo que se sugiere con la dobla de 50 enriques del *Cabinet de Médailles* de la *Bibliothèque Nationale de Paris*; semejante módulo y peso sólo puede estar pensado para el empleo de tales piezas como obsequio, a la manera de medallas, por lo que su presencia en otras cortes europeas y en la propia papal parece probable (incluso el tipo de 10 enriques como el ejemplar conservado en la Universidad de Oxford). Conscientemente el monarca castellano se presenta de igual manera, es decir, con la espada y no el cetro, incidiendo con ello en su capacidad de autoridad, de poder (domina al león bajo sus pies) y de impartición de la justicia que detenta; y a ello se añade la buscada diferenciación que Enrique IV hace de su persona y de la figura regia castellano-leonesa en general frente a las restantes monarquías occidentales. Al fin y al cabo, y pese a todos los conflictos internos que le tocaría vivir, el Trastámara es consciente de la paulatina preeminencia de su reino frente a los restantes peninsulares y del potencial económico que comienza a detentar en el panorama del comercio internacional.

⁴¹ NIETO SORIA, op. cit. (1993), p. 190. Este autor señala que cuando aparece la cruz sobre el globus entonces está simbolizando al rey cristiano y vicario de Dios.

El vacío documental existente al respecto de los numismas, unido a la variedad de emisiones monetarias y de cecas activas, impide cualquier intento de aproximación cronológica más allá de los veinte años del reinado de Enrique IV. Las cecas reales de Burgos, Toledo, Sevilla, Cuenca y Coruña se mantuvieron activas en todo ese período, y únicamente cabría señalar la excepción de la ceca real de Segovia, que empezó a funcionar en 1455 (y por tanto, prácticamente irrelevante desde un punto de vista cronológico). No obstante, y atendiendo a la terminología de la época, la aparición de la mención *enriques* de la “*silla baja*” en un momento dado, que busca la diferenciación con respecto al genérico *enrique de la silla* existente hasta el momento (así como las propias doblas), implica por tanto que el respaldo alto es anterior al bajo⁴³. En cualquier caso, de nuevo hay que insistir en la imposibilidad de fijar dataciones absolutas precisas para tales emisiones.

EN LA MINIATURA.

En la escasa producción miniaturística castellano-leonesa de la época Trastámara cabe destacar una edición especialmente cuidada del texto de los ***Castigos e documentos para bien vivir ordenados por el rey don Sancho*** (Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 3.995), iluminada hacia 1420-30⁴⁴. Son varias las páginas en las que se han incluido miniaturas en el espacio dejado para el efecto por los copistas del texto jurídico, y en ellas siempre se representa el rey entronizado y acompañado por varios

⁴² No así en Navarra, donde, como ya se ha señalado, Carlos II también sustituía el cetro por la espada en las acuñaciones de sus *escudos*.

⁴³ GIL FARRÉS, op. cit. (1976), p. 367.

⁴⁴ KELLER, J.E. y KINKADE, R.P.: *Iconography in Medieval Spanish Literature*, Lexington, 1983, pp. 52-53.

miembros de la corte y en ocasiones por aquellos personajes sobre los que ha de dictar veredicto; entre los primeros, personajes como el macero con su correspondiente emblema, o el lancero, contribuyen a evocar adecuadamente unas escenas de tipo cortesano. Precisamente la aparición de tales súbditos, conformando el acompañamiento coral que evidencia en mayor medida el sentido jurídico de la escena -y del propio texto donde se inspiran- invita a considerar la complementariedad de un sentido narrativo a la propia representación iconográfica del rey en majestad.

En todas estas miniaturas el monarca se figura sentado en el trono, habitualmente en posición de tres cuartos para sugerir cierta sensación espacial, aunque en alguna ocasión también pueda aparecer frontal. Si en escenas como la del fol. 14 viste larga túnica sobre la que se dispone el manto regio cubriendo los hombros y cruzado sobre el regazo tapando asimismo las piernas, en los fols. 15v y 21v. se opta ya por una túnica de abultadas mangas rojas sobre la que se dispone el manto regio entero, ceñido en la cintura y con apliques de piel de armiño en cuello y remate de las cortas mangas; en todos los casos el traje regio se muestra rozagante, como muestra de la solemne actitud intrínseca al rey en el momento de protagonizar ceremonias de justicia como las aquí aludidas.



LÁMINA 45:

Miniatura con la representación de un emperador en majestad. *Libro de los Castigos e documentos del rey don Sancho*. Ca. 1420-30 (Madrid, B.N., Ms. 3.995, fol. 16 r.)

La corona que ciñe la cabeza del monarca es muy parecida en la mayoría de miniaturas: de oro, con grandes florones trebolados como remates; sólo en alguna ocasión se convertirá en la corona de tres potencias alusiva a la condición imperial [LÁMINA 45]. No obstante, resulta más interesante el emblema que portará en cada ocasión, pues si en el fol. 14 agarra la espada con la mano derecha, en otras representaciones aparece sosteniendo un largo cetro con remate flordelisado de semejanzas francas y aragonesas; además, en este caso deja libre la mano derecha -cuya gestualidad completa la representación, aunque sólo sea para señalar a algún personaje aludido- para agarrar este emblema con la izquierda [LÁMINA 46]. También se muestra gran variedad en cuanto a la plasmación del trono, puesto que de la sencillez y apenas relevancia del que aparece en el fol. 14 se pasa al notable escaño con pilarcillos angulares con pináculos en los remates del fol. 15, o la silla curul con respaldo y adorno con flor de cuatro pétalos en el lateral; en este último caso la invocación al rey bíblico Salomón se hace evidente, retomando una tradición ya consolidada a lo largo de la Edad Media, y a quien se alude de manera expresa en diversas ocasiones [LÁMINA 47].

LÁMINA 46:

Miniatura de los
Castigos e documentos
del rey don Sancho . Ca.
1420-30 Madrid, B.N.,
Ms. 3995).



Los rostros resultan demasiado genéricos y cortados por el mismo patrón: los rasgos faciales son debidos exclusivamente al dibujo, careciendo del volumen y expresividad que aportan los contrastes tonales. A las bocas y narices pequeñas se añaden los arcos de unas cejas siempre marcadas que delimitan a su vez unos ojos llamativamente rasgados y, por ello, de sugerencias un tanto cansinas. Las caras son redondas, y el artista sólo plantea su representación en tres cuartos, huyendo de perfiles y posiciones frontales.

A la evocación tridimensional de las diferentes escenas contribuyen también los restantes personajes figurados, ya que pese a la inexistencia de un fondo realista se disponen conforme a posturas -algún escorzo incluso en los pies de tales acompañantes- y ubicaciones varias para evocar igualmente la existencia de una profundidad de espacio en la representación (el fondo es totalmente neutro en todas las miniaturas). No obstante, los recursos perspectivicos resultan a menudo incorrectos -tal y como se aprecia en los tronos- o demasiado forzados (con dificultad para figurar unos personajes delante de otros). Si bien el uso de la línea es constante para remarcar el sentido dibujístico, es preciso no obstante alabar en ocasiones la figuración de ciertos plegados

en los que se lleva a cabo un somero difuminado de las sombras que contribuyen a diluir el dibujo para intentar sugerir volúmenes tonales.



LÁMINA 47:

Miniatura de los *Castigos e documentos del rey don Sancho*. Ca. 1420-1430 (Madrid, B.N., Ms. 3995).

Todas las características señaladas con anterioridad se recogen en mayor o menor medida en otra de las miniaturas de esta rica edición de *Castigos e documentos del rey don Sancho* de hacia 1420-30 que interesa como contrapunto comparativo: la del fol. 16r. En ella ya no es la imagen del rey la que se representa, sino la del emperador, y como tal porta la corona de tres potencias superpuestas. En este caso concreto el iluminador ha optado por disponer a la figura imperial sentada en un gran trono de elevadas y recortadas partes laterales y bajo respaldo, portando una espada en la mano diestra mientras la otra está siendo besada por un súbdito arrodillado que le está rindiendo homenaje; completa la gama de atributos áulicos el habitual manto que cubre sus hombros espalda para finalmente tapar las piernas y aun arrastrar. Por tanto, se observa que con la excepción de la triple corona de evocación imperial, el resto de la iconografía responde a las mismas pautas que las empleadas para la figuración regia, incluyendo la corte que rodea al trono y sus similares posturas de atención/sumisión para con el rey/emperador. Sólo la disposición completamente frontal del escaño y su ocupante, que obliga a forzar perspectívicamente la plasmación del mueble (con la habitual incorrección por el empleo de más de un punto de fuga), introduce una

significativa nota discordante con respecto a las restantes miniaturas comentadas de este manuscrito.

En resumen, la iconografía mayestática empleada en estas miniaturas de los *Castigos e Documentos del rey don Sancho* responde al deseo por plasmar una imagen solemne del rey (o emperador en su defecto) administrando justicia. Al fin y al cabo es la función del rey-juez la que ha de ser transmitida por medio de unas imágenes que pretenden ser resumen visual del texto jurídico, y en las que la corona, el trono y las vestimentas regias no son sino complemento adecuado -e imprescindible en la condición monárquica- de la espada y el cetro como emblemas alusivos por antonomasia de tal prerrogativa. Además, a la vista del desarrollo dimensional alcanzado tanto por la espada como sobre todo por el cetro flordelisado, no cabe duda acerca del protagonismo concedido a estos *regalia* como recursos simbólicos de esa función judicial.

A la vista de las miniaturas señaladas, cabe pensar en la posibilidad de la intervención de más de una mano en la ejecución de estas representaciones o, mejor aún, en una serie de innovaciones iconográficas debidas al mismo artista una vez empezado ya el trabajo de iluminación del manuscrito. Así, mientras en el fol. 14. el monarca ha sido representado con una recortada barba y cabellos largos, en las otras aparece barbilampiño y con el cabello corto; asimismo, en la primera los pliegues de las vestimentas resultan más abundantes y variados. Esta particularidad ya no se observa sin embargo en los atributos y vestimentas: el rey y el emperador portan espada en vez de cetro en los fols. 14 y 16r. respectivamante, al tiempo que visten el manto que, en alguna ocasión, muestra apliques de armiño; el trono varía en su desarrollo de manera

aleatoria. Por todo ello podría formularse una hipótesis acerca de la intervención de un miniaturista plenamente hispano en cuanto a concepción simbólica del poder real, que incluye la espada en la mano derecha como emblema habitual de los monarcas castellanos en este tipo de representaciones; al mismo tiempo, y de nuevo apoyándonos únicamente en cuestiones de tipo formal e iconográfico, en las restantes miniaturas el iluminador parece conocer ya ejemplos foráneos, quizás franceses o incluso aragoneses, que podrían explicar la sustitución de la espada por el cetro flordelisado o la aparición del manto con apliques de armiño (teniendo aquí en cuenta la excepción introducida por la figura imperial).

Pero tampoco habrá de desestimarse la posibilidad de la copia con respecto a una edición anterior, y quizás de la época misma de Sancho IV, puesto que al fin y al cabo aquel monarca también empleó la iconografía mayestática en muchos de sus sellos de plomo y cera, en los que además incluía el cetro como atributo regio -junto con el *globus*- frente a la espada; sin embargo, los cetros sigilográficos de Sancho IV y luego Alfonso XI estaban rematados siempre por un águila, y no por el flordelisado que aquí se muestra, que por lo mismo remite en mayor medida a modelos franceses y aragoneses. En cualquier caso, el empleo de la iconografía mayestática en estas miniaturas obedecería fundamentalmente a las exigencias derivadas del propio texto al que acompañan, ya que al tratarse de un corpus jurídico precisa de este tipo de imagen regia: entronizada y portando la espada o el cetro; no debe olvidarse que es ésta, y no otra, la iconografía por antonomasia del rey-juez. Finalmente, y como intento de ratificación de lo aquí señalado, es preciso tener en cuenta que bajo el reinado de Juan II -época a la que se circunscribe la iluminación de esta edición de los *Castigos e documentos del rey don Sancho*- la iconografía mayestática se observa relegada a un

segundo lugar, primando por el contrario la iconografía ecuestre (iconografía de poder del rey como caballero) como fruto del interés y florecimiento del mundo caballeresco en la Castilla de este monarca.

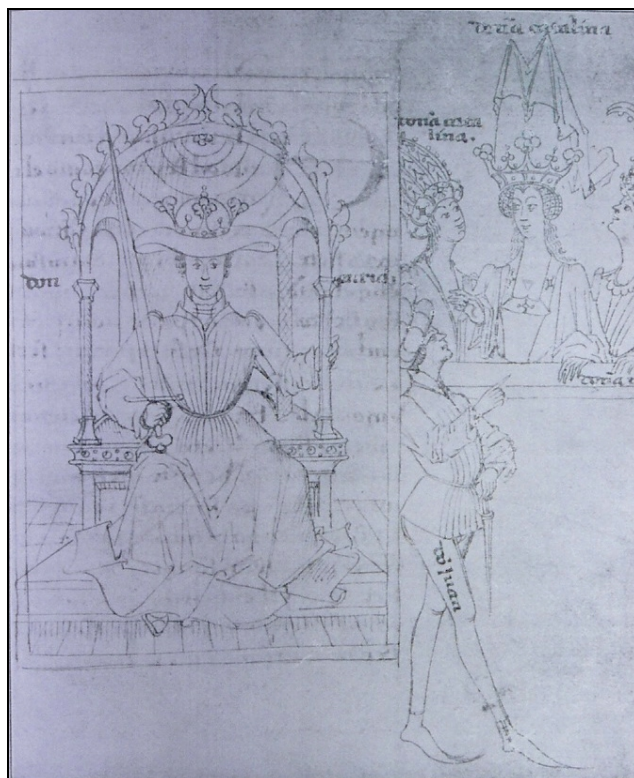
El resurgir de la iconografía mayestática en tiempos de Enrique IV tuvo otras vertientes además de la numismática. Y entre ellas, la miniatura produjo por aquel entonces alguna obra de gran interés simbólico y también artístico. En concreto, una edición manuscrita de la ***Genealogía de los Reyes de Castilla*** de Alonso de Cartagena, de hacia 1463, que se guarda en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid (Ms. 2.L1.2 ó Ms. II-3.009), fue elegantemente complementada por una serie de dibujos miniados que representaban a los diversos monarcas Trastámara que ocuparon el trono castellano-leonés. La fecha de realización se corresponde con el período del reinado de Enrique IV, por ser éste el último rey incluido en la *Genealogía* junto a su propia representación.

No obstante, y por lo que a la iconografía del rey entronizado se refiere, interesa de una manera especial la representación de don **Enrique III** [LÁMINA 48]. Como es habitual en esta obra, junto al dibujo enmarcado que alberga de manera exclusiva su imagen aparecen también figurados su esposa -doña Catalina de Lancaster- acompañada por los hijos de la regia pareja: las infantas doña Catalina y doña María flanquean a la madre, mientras el Príncipe de Asturias don Juan -futuro Juan II- se dispone frente a ellas; todos ellos están perfectamente identificados por los nombres que acompañan a cada una de las figuras.

LÁMINA 48:

Dibujo a pluma de Enrique III y su familia. Ca. 1470.

Genealogía de los reyes (Madrid, B.P.R., Ms. II-3.009).



Enrique III aparece sentado de frente en un amplio trono, agarrando con la mano derecha la espada consustancial a esta iconografía en época Trastámara. Sin embargo, y en este caso concreto, con la alusión a la espada Alonso de Cartagena ha querido insistir en el componente justiciero y la rectitud del monarca, conforme señala en el texto que sirve de inspiración al dibujo: *“Píntase mozo, con ropaje majestuoso, sentado en un throno, con estoque en la mano, para denotar la gravedad de sus costumbres y el zelo de su justicia, como otro Recaredo”*⁴⁵. Al fin y al cabo existieron lazos de gratitud de la familia Cartagena con este monarca, al igual que con su sucesor Juan II.

Su cabeza está cubierta por un notable sombrero de ala ancha, sobre el que a su vez se dispone la corona real que alterna en sus remates grandes florones con pequeñas

⁴⁵ *El Libro de la Genealogía...*, op. cit. (1995).

bolas; asimismo viste un traje largo, de amplias mangas y muy ceñido en la cintura, cuya parte inferior descansa con abundantes y aristados pliegues sobre el suelo tapando incluso los pies (traje rozagante); bajo esta pieza, y en concreto a través de su cuello en forma de V, puede apreciarse otra vestidura interior a manera de camisa con un alto cuello cerrado por cordones.

No obstante, será el trono en el que se sienta don Enrique el elemento que detente un especial protagonismo, por cuanto además de disponerse sobre un estrado y mostrar un asiento de buenas dimensiones sobriamente decorado, su planimetría semicircular está plenamente justificada en función del grandioso cuerpo superior a modo de baldaquino que lo protege; así, el alto respaldo posterior tiene su parangón en los sendos y esbeltos pilarcillos frontales a los que se une mediante un arquillo en cada lado, dejando entonces abiertos los laterales; se configura de este modo un basamento adecuado para voltear una auténtica bóveda de cuarto de esfera -potenciada por segmentos de circunferencia concéntricos- que remata frontalmente con un arco mayor: descansa éste sobre los sencillos capiteles de los dos pilarcillos, y por encima de él se ha dibujado además una supuesta crestería flamígera de tipo vegetal, con confusas flores de lis. Finalmente, a un lado y otro del trono, y a la altura de sus capitelillos frontales, la inscripción en caracteres góticos minúsculos *don / enriq(ue)* sirve para identificar al rey allí representado.

El hecho de aparecer el trono cubierto, como arquitectura de protección del monarca, implica una interesante referencia de tipo sacro hacia el rey que cobija. No en vano la figura de Enrique III resulta aún más dignificada gracias a dicho remate, que como tal se convierte en auténtico palio. En todo caso, semejante concepción sagrada

del poder regio resulta extraña para la época de los Trastámara, incluso cuando se ha tenido cuidado en disponer al rey con la espada en la mano como era tradición en esta Casa Real. No así para la tradición altomedieval, sobre todo en relación con el componente de poder de los emperadores bizantinos y los carolingios y otomanos.

A la vista de esta miniatura, puede concluirse que su autor era un dibujante ágil en el manejo de la pluma y seguro en el trazo. No obstante, ciertos arrepentimientos también delatarían una excesiva rapidez en su ejecución, como por ejemplo se comprueba en ciertas partes dibujadas por encima de líneas anteriores (puño derecho atravesado por una línea previa que se corresponde con el traje, o cierta confusión entre la manga izquierda y el respaldo “posterior”); asimismo, la esquina izquierda del estrado supera el doble enmarque cuadrangular de la escena que, por otro lado, es probable que en origen fuese concebido como enmarque único (primero se trazaría el exterior y luego el interior, tal y como se observa a la vista de las líneas dibujísticas que invaden el campo de dicho enmarque, así como ligeramente la primera y última letras de la inscripción identificativa del monarca); en cuanto al suelo en perspectiva de la estancia, si en la parte posterior izquierda una serie de líneas cruzadas evocan un embaldosado, en la parte contraria sin embargo se ha pasado por alto el trazado de las líneas horizontales, semejando entonces un tablado.

Precisamente la perspectiva utilizada se convierte en una de las características más destacadas de esta miniatura, por cuanto el empleo de varios puntos de fuga supone la plasmación de errores de representación tridimensional. Se observa de manera especial en los pilarcillos frontales del trono -así como en sus arcos inmediatos-, en la semicúpula que lo remata o en el embaldosado izquierdo. Al mismo tiempo, el artista ha

querido refrendar la profundidad de la escena y el volumen del monarca y trono por medio de someros sombreados conformados también por pequeñas líneas paralelas o cruzadas; no obstante, su disposición un tanto aleatoria impide un resultado más satisfactorio.



LÁMINA 49:

Dibujo a pluma de Alfonso VII y su familia. Ca. 1470.

Genealogía de los reyes (Madrid, B.P.R., Ms. II-3.009).

El artista encargado de iluminar esta escena es conocedor de la pintura norteña, tal y como lo demuestra en la representación de pliegues muy aristados en la parte del traje regio que arrastra sobre el estrado, así como por esa arquitectura a la manera de baldaquino que cubre el trono, o el empleo de más de un punto de fuga junto con los consabidos esfuerzos por plasmar una escena tridimensional (el suelo es uno de los recursos más habituales para ello). En cuanto a la vestimenta que porta el monarca, de cintura ceñida y elegante porte, remite al tercer cuarto del siglo XV, al igual que ese sombrero que sirve de asiento para la corona. En todo caso, interesa de manera especial la iconografía mayestática empleada, por cuanto además del traje rozagante que en la

época se empleaba para aludir a la figura regia en actitud solemne⁴⁶, el propio trono adosado completa la alusión al poder regio de emblemas habituales como la espada y la corona.

Pero este dibujo correspondiente a Enrique III no es más que la última manifestación de la iconografía mayestática en este códice palatino de la *Genealogía de los Reyes*, puesto que con anterioridad otros ejemplos como los de Athanarico, Sigerico, Turismundo, Alfonso X –entre otros- y, sobre todo, el de Alfonso VII [LÁMINA 49], fueron representados conforme a esta tipología iconográfica. En el caso de este último la espada ha sido sustituida por un cetro de florido remate vegetal –quizás una derivación de la flor de lis- mientras que su cabeza ya aparece ceñida por la triple corona que incide en su condición imperial; el grandioso trono con baldaquino, con remates turriformes, resulta característico del momento, tal y como puede apreciarse en los anversos de algunas monedas áureas de Enrique IV con su retrato mayestático; finalmente, los leones sobre los que se asienta este escaño no hacen sino recordar la misma solución que en los siglos XIV y XV fue habitual en los monumentos funerarios, reafirmando con ello ideas como la de protección, poder y, en este caso concreto de Alfonso VII, también alusión heráldica al reino que complementaría el propio escudo heráldico que el monarca agarra con su mano diestra.

Con una iconografía también muy efectista y elegante en lo que a la representación de ornamentos y posturas se refiere se presentan las figuras del resto de la familia real que aparecen en la parte derecha del mayestático encuadre de Enrique III. La reina doña Catalina, flanqueada por sus dos hijas, porta sobre un peinado recogido

en parte con redecilla una amplia corona de grandes florones alternando con otros remates trilobulados más pequeños, al tiempo que potencia el tocado con un elevado sombrero del que pende un efectista velo; más fantásticos aún resultan los sombreros que ciñen las cabezas de las infantas, los colosales *hennés* de la moda europea de mediados del siglo XV, donde a sus formas caprichosas y elevadas se añade la decoración que asemeja perlados, ricos cordoncillos y piedras preciosas. Las tres figuras han sido planteadas simulando asomarse a una terraza de la que únicamente se aprecia el remate de su antepecho, que da pie al dibujante para apoyar en el mismo las manos izquierdas de la propia reina doña Catalina y de la infanta doña María. Por ello, sólo se ha representado la mitad superior de las tres, pudiendo apreciarse en ellas el empleo de vestimentas también efectistas: mangas abullonadas semejantes a las del monarca, escotes en V en el caso de la infanta doña Catalina y su madre y, en el caso de esta última, un vaporoso manto por encima de los hombros deja entrever un ceñido vestido inferior adornado con alguna joya.

La mano derecha ligeramente levantada de la reina doña Catalina introduce un gesto de saludo dirigido hacia el Príncipe de Asturias, que se figura delante de la supuesta terraza que alberga a las damas. Un jubón corto de amplias mangas y ceñido en la cintura protagoniza su vestimenta, en la que también se incluyen las habituales calzas ceñidas y los apuntados escaupines de los pies; ciñe la cabeza de don Juan un abombado sombrero del que sólo se ve una parte debido al inmediato encuadre regio, mientras de la cintura cuelga una corta espada envainada. Tanto en este caso como en las otras figuras los rostros resultan genéricos, aunque resueltos de manera efectiva con

⁴⁶ NIETO SORIA, J.M.: *Ceremonias de la realeza. Propaganda y legitimación en la Castilla de los Trastámara*, Madrid, 1993, p. 213.

unos someros trazos que resultan especialmente cuidados en lo que a los ojos -y sus apenas perceptibles pupilas- se refiere, vivificando adecuadamente las facciones.

Aunque formal y estilísticamente las características de estos dibujos son idénticas a las ya señaladas para la representación mayestática de Enrique III, sin embargo el iluminador se permite una mayor libertad para la plasmación de los restantes miembros de la familia real, pues no tiene que someterse a las más estrictas convenciones de una representación mayestática. Las posturas resultan entonces más variadas, contraponiendo la frontalidad de la reina -por su propia condición de mayor categoría- a los tres cuartos de las infantas y del propio príncipe que llegan incluso a alternar con el perfil absoluto (rostros de don Juan y doña María). Los gestos asimismo son hábilmente utilizados para relacionar a todos los personajes: si las infantas se presentan relajadas, levantando suavemente sus respectivas cabezas para mirar a su madre, ésta a su vez dirige su mirada de soslayo al rey don Enrique; con la mano derecha la reina saluda al príncipe don Juan, quien a su vez le dirige su mirada y señala con su dedo índice derecho al lugar donde se hallan las tres damas regias. Y no ha de pasarse tampoco por alto que el rey, de reojo, orienta a su vez la mirada a su sucesor, delimitándose claramente el discurrir de la línea sucesoria y avanzando además de manera gráfica el siguiente capítulo histórico en la obra.

Por tanto, y aun cuando la imagen entronizada de Enrique III pudiera haber existido de manera independiente, sin necesidad del complemento desempeñado por las restantes figuras regias, sin embargo el planteamiento artístico obedece a un interés por plasmar una escena de conjunto. Es preciso tener en cuenta que estas mismas representaciones se suceden en los restantes dibujos como complemento inexcusable de

cada monarca. Al fin y al cabo la *Genealogía de los Reyes de Castilla* es una obra legitimadora de la sucesión regia, de manera que la apología dinástica llevada a cabo por el dibujante no hace sino refrendar el importante papel que el resto de la familia real desempeña en la historia del reino, como apoyo del propio monarca en el ejercicio de sus tareas de gobierno y poder. Cuestiones como la política matrimonial llevada a cabo con las infantas y sobre todo con el príncipe heredero, así como el propio matrimonio del monarca actual, influían no pocas veces de manera determinante en el devenir del reino; y por lo mismo, la ausencia de un heredero suponía un grave problema cuya solución pasaba a menudo por el desencadenamiento de graves conflictos políticos y aun militares.

Esta representación regia de tipo dinástico, al igual que las restantes de la mencionada edición de la *Genealogía* de la Biblioteca del Palacio Real, obedecería en su conjunto a un interés ante todo simbólico y propagandístico de la figura del monarca y la importancia desempeñada por el resto de la familia real en cada uno de los sucesivos ocupantes del trono castellano-leonés. Sólo así puede entenderse la falta absoluta de rigor y veracidad histórica con la que se ha planteado la presente iluminación: la edad de las infantas y del príncipe don Juan, que cuando menos remite a una juventud adolescente, no pudo ser contemplada por su padre Enrique III, al haber muerto éste cuando sus hijos eran todavía muy niños (María contaba con cinco años, Catalina con tres y Juan con uno). Prevalece por tanto el sentido conceptual del retrato de la familia real frente a la realidad histórica de los acontecimientos vitales.

Diversos aspectos estilísticos y compositivos aconsejan contemplar la edición iluminada de la *Genealogía de los Reyes de Castilla* del Archivo Histórico Nacional de

Madrid como punto de partida y fuente iconográfica directa para la del Palacio Real, habida cuenta que las representaciones son, en muchas ocasiones, prácticamente idénticas; y ello aun cuando el también anónimo pintor -o mejor pintores- de la del Archivo muestren una impericia dibujística con la pluma que los diferencia por completo del posterior. A lo largo de los folios, escritos a dos columnas, se distribuyen espacios en blanco dispuestos para acoger las miniaturas con los retratos regios de cada monarca. Pero no llegaron a ser realizadas todas las previstas, ejecutándose únicamente las correspondientes a los primeros folios -las de varios soberanos hispanovisigodos-, así como las representaciones de los tres últimos reyes Trastámara, es decir, Enrique III, Juan II y Enrique IV. Del conjunto resultante, las más cuidadas fueron las de Juan II y Enrique IV (por llevarse a cabo bajo el reinado del último), pues en su iconografía ecuestre -que por lo mismo es analizada en el siguiente capítulo- recibió un minucioso tratamiento que incluía incluso un discreto componente cromático.

LÁMINA 50:

Dibujo a pluma del rey Atanarico y el obispo Gudila, en la *Genealogía de los reyes*. 1456.

(Madrid, A.H.N., Ms. 962, FOL. 8V.).



En lo que se refiere a la iconografía mayestática que aquí nos ocupa, ésta fue la empleada para retratar a monarcas godos como Atanarico, Sigerico, Walia, Enrique o Chindasvindo; y también para la figura de Enrique III de Trastámara. Todos ellos aparecen entronizados, en escaños relativamente sencillos tratados en perspectiva incorrecta; ciñe su cabeza la imprescindible corona que alude a la condición regia, donde se aprecian los engastes de piedras preciosas en el aro y los esbeltos remates en florones un tanto caprichosos; y todos portan la espada como emblema único.

Quizás por constituir el inicio de la serie, la primera representación de **Atanarico** fue también la que recibió una atención especial -junto con las ya mencionadas de Juan II y Enrique IV- por parte de los dibujantes [LÁMINA 50]. Así, aun cuando la línea constituye el recurso figurativo por excelencia, en este caso el desarrollo de sutiles sombreados contribuye a remarcar la ilusión de volumen y de tridimensionalidad, destacando sobre todo el tratamiento de los pliegues y paños en general, tanto del propio rey como del prelado que se sienta en una cátedra a su lado izquierdo, identificable como Gudila, y cuya presencia respondería a “*haver comunicado a los godos la noticia del Evangelio*”⁴⁷. Un simbólico cortinaje evocando el dosel sirve de fondo para la figura monárquica, de connotaciones sagradas que hunden su generalización en la miniatura bizantina, regia carolingia y otoniana. Además, viste Atanarico el tradicional manto propio de su condición sobre el arnés que protege su cuerpo. Como excepción hasta las dos últimas representaciones con los Trastámara, la corona que ciñe su cabeza por encima del propio yelmo conserva apliques cromáticos dorados y rojos.

Precisamente la armadura indica una iconografía que puede ser identificada como “de punta en blanco”, denominación acuñada por E. Tormo⁴⁸ para referirse a la inclusión del arnés completo –arnés “blanco”- vistiendo al monarca. Consta éste de *celada* con *babera* en la cabeza, *peto* que cubre el pecho, *hombreras* y arnés completo de brazo (*brazal*, *codal*, *guarda de codal* y *ambabrazo*, rematando con la *panopla*) junto con arnés completo de pierna (*quijote*, *rodillera* y *gleba*) que remata con los apuntados *carpines* que le sirven de calzado⁴⁹. Esta Armadura rígida de placas llegaría a la Península Ibérica de la mano de las “Compañías Blancas” de Bertrand du Guesclin, participantes en el enfrentamiento dinástico entre Pedro I y Enrique de Trastámara, generalizándose desde entonces de manera paulatina⁵⁰. La imagen guerrera que ofrece el arnés puede ponerse en relación con la lucha virtuosa del caballero cristiano contra las fuerzas malignas, que por permanecer siempre al acecho le obligarán a no descuidar jamás sus obligaciones espirituales y morales; el propio san Pablo, en la *Epístola a los Efesios* (Ef. 5, 11-19), ya exhortaba a revestirse con las armas de Dios⁵¹. En el caso concreto de esta representación retratística, su tipología iconográfica ya vendría definida en buena medida por el propio texto que la complementa: “*Píntase armado por*

⁴⁷ El Libro de la Genealogía de los reyes de España *de Alfonso de Cartagena*, tomo II (estudio, transcripción y traducción por B. PALACIOS MARTÍN), Valencia, 1995.

⁴⁸ TORMO, op. cit. (1916), p. 223. Se refiere en concreto este autor a la casi idéntica representación de Atanarico que se incluye en la *Genealogía* del Palacio Real de Madrid, y a la que ya no me refiero por semejante similitud con este dibujo, previo, y a la vez modelo junto con los demás para el códice palatino.

⁴⁹ Para el estudio de la armadura medieval y su evolución, vid. RÍQUER, M. De: *L'arnès del cavaller*, Barcelona, 1968; también CENDÓN FERNÁNDEZ, M.: “El caballero y la fama póstuma. Algunos ejemplos de yacentes armados en la Galicia del siglo XV”, en *Arquitectura e iconografía artística militar en España y América (siglos XV-XVIII)*, Sevilla, 1999, pp. 649-666; SÁNCHEZ AMEIJERAS, M^a.R.: “El Arnés y el armamento del caballero medieval gallego (1350-1450)”, *Acta Historica et Archaeologica Medievalia*, 10, 1989, pp. 427-436.

⁵⁰ SÁNCHEZ AMEIJERAS, “El arnés...”, (op. cit., 1989), P. 427.

⁵¹ Vid. CENDÓN FERNÁNDEZ, op. cit. (1999), p. 662.

*haver sido príncipe belicoso y por haver hecho mucho pruebas de su valor en las empresas militares que se ofrecieron*⁵²; esta misma prerrogativa en cuanto a la plasmación del monarca con arnés en función de sus hazañas belicosas se mantendrá para el resto de dibujos donde históricamente se ensalce tal componente histórico (Alarico I, Ataúlfo, Walia, Teudoredo, Alarico II, Amalarico, Sisebuto, Wamba –ya sean entronizados o de pie- o, ya ecuestre, Juan II).



LÁMINA 51:

Dibujo a pluma del rey Walia, en la *Genealogía de los reyes* de A.H.N. (1456), fol. 10r.

LÁMINA 52:

Dibujo a pluma del rey Enrique III en el mismo código, fol. 43r.

Ya sin el detallismo y precisión de la anterior, así como desprovisto el soberano representado del manto, sin embargo **Walia** se dispone en un escaño más amplio con idéntico arnés protegiendo su cuerpo [**LÁMINA 51**]; no obstante, cabe

⁵² *El Libro de la Genealogía de los reyes de España de Alfonso de Cartagena*, tomo II (estudio, transcripción y traducción por B. PALACIOS MARTÍN), Valencia, 1995.

llamar la atención sobre las piernas cruzadas que muestra este monarca, remarcando su condición soberana, y cuyo referente más próximo podría estar en las grandes doblas áureas acuñadas por Enrique IV por aquellas fechas, además de recuperar una tradición iconográfica presente en mayor o menor medida a lo largo del Medievo.

Muy simple resulta la imagen de **Enrique III el Doliente**, por cuanto la rapidez e imprecisión de trazos componen dificultosamente una figura que se supone sentada en un sencillísimo trono de respaldo alto [lámina 52]. Únicamente cabe destacar el esfuerzo mostrado por el dibujante a la hora de recrear una postura diferente a las anteriores, por cuanto Enrique III se representa con la pierna izquierda estirada hacia ese mismo lado y motivando con ello la inclinación de todo el cuerpo del rey hacia la derecha. Viste el amplio traje de cintura ceñida, alto cuello y amplias mangas que identifica la moda habitual de la época de Enrique IV y aun anterior⁵³. Bajo la fitomórfica corona sobresalen unos cabellos reducidos a esquemáticos y escasos mechones, la nariz frontal con una suave indicación de las fosas nasales, los ojos con redondas pupilas que destacan, y la boca cerrada y amplia describiendo una sinuosa línea. Como en el caso de la *Genealogía* de la Biblioteca del Palacio Real, también aquí la espada en la mano obedece por tanto al deseo de constatar “*la gravedad de sus costumbres y el zelo de su justicia, como otro Recaredo*”⁵⁴.

Como muestra última de la iconografía mayestática en la miniatura de tiempos de Enrique IV, será preciso tener en cuenta aquellas escenas del *Libro del caballero Zifar* en las que aparecen reyes -o en su defecto emperadores, conforme a la narración

⁵³ Vid. BERNÍS MADRAZO, C.: *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos* (tomo I: *Las mujeres*, tomo II: *Los hombres*), Madrid, 1978 y 1979.

del texto- que hayan sido representados de acuerdo con los parámetros iconográficos ya vistos. Así, en el fol. 167r. se encuentra una escena en la que el **Emperador de Triguída** es representado sentado en un trono cubierto por una especie de dosel arquitectónico con exótico remate cupulado (gallonado), y apoyando los pies en un estrado, en una clara alusión a la tradición imperial altomedieval y aun plenomedieval, entre lo bizantino y lo carolingio [**LÁMINA 53**].



LÁMINA 53:

Miniatura del *Libro del caballero Zifar* (París, Biblioteca Nacional de Francia, Ms. Spagnol 36, fol. 167r.).

Tal avance ya indica que los presupuestos compositivos plasmados por el iluminador son muy cercanos a los de la imagen de Enrique III en la *Genealogía* de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid. Lo que además se ratifica a la vista de la figura regia: coronado (en este caso con la triple corona por la condición imperial impuesta por el texto), vestido con amplio traje rozagante de pliegues acartonados, y portando la espada con el filo en alto con una mano (en este caso la izquierda) por cuanto el índice derecho extendido concreta un gesto dialéctico en relación con el personaje situado en frente. Ha de identificarse este último con el infante Roboán, hijo del rey Zifar, quien se

⁵⁴ *El Libro de la Genealogía...*, op. cit. (1995).

convierte en un fiable consejero para el Emperador de Triguída por sus acertadas palabras.

Precisamente la razón de plasmar tal imagen mayestática del emperador de Triguída con la espada el alto parece obedecer a los requerimientos de una escena basada cuyo fundamento es la conveniencia de un buen gobierno. La figura imperial -al igual que la regia- demandaba el consejo que asegure su justa y adecuada decisión, pues no hay que olvidar que la espada es la que implica la defensa contra los enemigos junto con la justicia en el reino propio. Pero por lo mismo podría incluso considerarse que el emperador está obrando convenientemente en el mismo momento en que solicita el consejo de Roboán, anticipando el exitoso posicionamiento que adoptará en cada decisión.

Lo cierto es que en toda la narración del *Libro del caballero Zifar* se concede una gran importancia al consejo y a los consejeros, cuestión que ha sido puesta en relación con la coetánea sociedad de Alfonso XI⁵⁵, y con la propia exaltación del principio del rey justo. Con todo, la miniatura puede ser entendida conforme a unas particularidades temporales que rebasan por completo los vectores propios de la época del progenitor de la Casa de Trastámara, pues cabe suponer que el iluminador tiene ya presente entre sus imágenes referenciales al propio Consejo Real de Castilla, surgido de las Cortes de Valladolid de 1385 como derivación de la antigua curia regia ordinaria⁵⁶. Este órgano de asesoramiento del monarca en el ejercicio de sus funciones funcionaba

⁵⁵ CACHO BLECUA, J.M.: “Los problemas del Zifar”, en *Libro del cavallero Zifar. Códice de París* (estudios publicados bajo la dirección de Francisco Rico. Al cuidado de Rafael Ramos), Barcelona, 1996, pp. 55-94 (PARA NOTA P. 68).

⁵⁶ Vid. DIOS, S. de: *Fuentes para el estudio del Consejo Real de Castilla*, Salamanca, 1986, p. XVI.

como una auténtica representación permanente de las Cortes en el gobierno del reino castellano; será con Enrique IV cuando su organigrama experimente importantes cambios, potenciando la presencia en él de letrados.

En el texto correspondiente al capítulo XI de los *Castigos e documentos del rey don Sancho* se afirmaba que el cetro servía para “castigar e apremiar los malos”⁵⁷. Y tal consideración parece persistir con total vigencia a la vista de la miniatura que se dispone en el fol. 9r. del *Libro del caballero Zifar*. En la misma un **emperador** - identificado por la triple corona que ciñe su cabeza- está sentado en un sencillo escaño sin respaldo, apreciándose detrás el interior de su palacio [LÁMINA 54]. Viste un holgado traje, rozagante, de amplias mangas y ceñido a la cintura, mientras con su mano izquierda sostiene el esbelto cetro de remate flordelisado que reafirma el sentido judicial de la escena. Ante él tres reos, con las manos atadas por una soga que también rodea su cuello, han sido llevados a presencia del emperador por varios caballeros -vestidos con armadura completa y portando lanzas- y otros sirvientes. El iluminador, interesado por plasmar de manera veraz el episodio recogido, relega el cetro a la mano izquierda del emperador para que éste pueda reafirmar con el dedo índice y pulgar -extendidos- de la mano derecha la concreción de la sentencia condenatoria.

Tampoco deberá pasarse por alto la presencia de un sirviente tras el emperador que le sostiene la espada, dado que era el otro emblema que habitualmente complementa al cetro en las ceremonias judiciales. De nuevo los *Castigos e documentos sanchinos* proporcionan la pauta textual que se habría de seguir a lo largo de los siglos

⁵⁷ Texto tomado de *Castigos e documentos para bien vivir ordenados por el rey don Sancho IV*, edición de A. REY, Bloomington, 1952, p. 84.

XIV y XV en cuanto al simbolismo jurídico⁵⁸ de uno de los más destacados *regalia* que formaban parte de la imagen iconográfica del rey (o emperador en este caso concreto).

LÁMINA 54:

Miniatura del *Libro del caballero Zifar* (París, Biblioteca Nacional de Francia, Ms. Spagnol 36, fol. 9r.).



Resulta cuando menos atrevido avanzar aquellos posibles precedentes que, de manera más o menos directa, pudieran haber influido en estos conjuntos miniaturísticos de contenido iconográfico mayestático de la época de los Trastámara. Así, y sin dejar de tener en cuenta la importancia alcanzada por la figura del rey -o emperador- entronizado y acompañado de los atributos propios de su persona y condición bajo el imperio carolingio y otoniano, sin embargo habrán de ser las iluminaciones del período románico y sobre todo del gótico pleno las que de manera más directa pudieron haber servido de precedente. Y todo ello sin apenas superar los límites del reino castellano, a

⁵⁸ En el mismo capítulo XI de los *Castigos e documentos del rey don Sancho*, al recrear la imagen mayestática del monarca, se afirma que por la espada “se demuestra la justicia en que deue mantener su regno, que asi como la espada taja de armas partes, asi la justicia deue tajar igualmente a vnos e a otros sin toda banderia e sin toda mala cobdicia... Espada con la que apremia a los sus enemigos e con que faze justicia en los suyos, ca la espada taja por premia e por justicias las cabeças de los que mal fazen” (*Castigos e documentos...* op. cit., 1952, p. 83).

excepción de algunas influencias que parecen proceder de los lenguajes propios del mundo francés (y Aragonés por extensión, además de la inmediatez geográfica).

Así, no parecen existir dudas en cuanto a la trascendencia de la iconografía mayestática desarrollada bajo los auspicios del rey Sancho IV sobre todo, y en menor medida de Alfonso X. Con anterioridad a éstos, ya la iconografía mayestática había tenido una amplia e interesada repercusión en las galerías de retratos individuales contenidas en el *Tumbo A* de la catedral de Santiago⁵⁹ de Compostela y en el *Libro de las Estampas* de la catedral de León⁶⁰, y aun en su precedente, el *Liber Testamentorum* de la catedral de Oviedo⁶¹, los tres por tanto con una filiación eclesiástica determinante

⁵⁹ Para el estudio de las miniaturas del *Tumbo A* de la catedral compostelana pueden verse los siguientes estudios: DOMÍNGUEZ BORDONA, J.: “Miniatura”, en *Miniatura, grabado y encuadernación*, vol. XVIII de *Ars Hispaniae* (J. Domínguez Bordona y J. Ainaud de Lasarte), Madrid, 1962, pp. 15-242; FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, E.: “El retrato regio en los Tumbos de los tesoros catedralicios”, en *Maravillas de la España medieval. Tesoro Sagrado y Monarquía* (dir. científico I.G. Bango Torviso), tomo I (*Estudios y catálogo*), León-Madrid, 2001, pp. 41-54; MORALES ALVAREZ, S.: “La miniatura en los Tumbos A y B”, en *Los Tumbos de Compostela* (M.C. Díaz y Díaz, F. López Alsina y S. Moralejo Álvarez), Madrid, 1985, pp. 43-62; NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M.: *Muerte coronada. El mito de los reyes en la catedral compostelana*, Santiago, 1999; SÁNCHEZ CANTÓN, F.J.: *Los retratos de los Reyes de España*, Madrid, 1943; SICART GIMÉNEZ, Á.: *Pintura medieval. La miniatura*, Santiago de Compostela, 1981; YARZA LUACES, J.: “La miniatura en Galicia, León y Castilla en tiempos del Maestro Mateo”, en *Actas Simposio Internacional sobre “O Pórtico da Gloria e a Arte do seu Tempo”*, Santiago de Compostela, 1991, pp. 319-355.

⁶⁰ Entre otros estudios sobre la iconografía mayestática de tales códices pueden mencionarse: DOMÍNGUEZ BORDONA, J.: “Miniatura”, en *Miniatura, grabado y encuadernación*, vol. XVIII de *Ars Hispaniae* (J. Domínguez Bordona y J. Ainaud de Lasarte), Madrid, 1962, pp. 15-242; FERNÁNDEZ ALONSO, A.: *El Libro de las Estampas*, Madrid, 1981; FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, E.: “El retrato regio en los Tumbos de los tesoros catedralicios”, en *Maravillas de la España medieval. Tesoro Sagrado y Monarquía* (dir. científico I.G. Bango Torviso), tomo I (*Estudios y catálogo*), León-Madrid, 2001, pp. 41-54; GALVÁN FREILE, F.: *La decoración miniada en el Libro de las Estampas de la catedral de León*, León, 1997; GALVÁN FREILE, F.: *La decoración de manuscritos en León en torno al año 1200* (Tesis Doctoral editada en soporte electrónico), Universidad de León, 1999; SÁNCHEZ CANTÓN, F.J.: *Los retratos de los Reyes de España*, Madrid, 1943; YARZA LUACES, op. cit. (1991), pp. 319-355.

⁶¹ Sobre las miniaturas del *Liber Testamentorum* pueden consultarse los siguientes estudios: ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M^aS.: *El románico en Asturias*, Asturias, 1999; DOMÍNGUEZ BORDONA, J.: *Manuscritos con pinturas: notas para un inventario de los conservados en colecciones públicas y particulares de España*, 2 vols., Madrid, 1933; DOMÍNGUEZ BORDONA, J.: “Miniatura”, en *Miniatura, grabado y encuadernación*, vol. XVIII de *Ars Hispaniae* (J. Domínguez Bordona y J. Ainaud de Lasarte), Madrid, 1962, pp. 15-242; FERNÁNDEZ CONDE, F.J.: *El Libro de los Testamentos de la Catedral de Oviedo*, Roma, 1971; FERNÁNDEZ CONDE, F.J.: “Libro de los Testamentos”, en *Orígenes. Arte y Cultura en Asturias. Siglos VII-XV*, Barcelona, 1993, pp. 355-356;

que supone la recreación de la figura regia al margen de la propia corte. Asimismo deberán tenerse en cuenta, dentro también de ámbitos religiosos (en esta caso regulares frente a los anteriores seculares) el *Tumbo de Toxosoutos* y el *Tumbo Menor de Castilla*, ambos de la segunda mitad del siglo XIII.

Todos estos precedentes, dentro de su diversidad y características específicas, son necesarios para explicar las miniaturas con iconografía regia -y no sólo mayestáticas, como se verá en su momento- desarrollada en Castilla bajo la dinastía Trastámara; con todo, bien es cierto que en ocasiones interesarán más los conceptos de representación que las propias imágenes en su dimensión formal y estilística.

Comenzada su realización en 1129⁶², El *Tumbo A* de la catedral de Santiago evidencia una tipología de cartulario al recoger un conjunto de donaciones y documentos destacados para el beneficio y engrandecimiento de la sede compostelana. A lo largo del tiempo, y durante más de un siglo, se fueron añadiendo sucesivos folios hasta conformar un total de 71, fijándose hacia 1355 su probable conclusión. Además de prestigiar la sede apostólica, el cuidadoso esmero con el que fue conformado paulatinamente el *Tumbo A* mediante una exquisita caligrafía con elaboradas iniciales y, sobre todo, con miniaturas retratísticas de los soberanos, convirtió a este códice en un objeto precioso. Precisamente se ha querido ver en esta iniciativa el interés por parte de la Iglesia compostelana en elaborar una obra de gran belleza y a la vez halago para con la monarquía, pues al ser presentado a los reyes cumpliría una doble función: la del

Liber Testamentorum Ecclesiae Ovetensis, Barcelona, 1995; FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, op. cit. (2001), pp. 41-54; SÁNCHEZ CANTÓN, F.J.: *Los retratos de los Reyes de España*, Madrid, 1943; YARZA LUACES, op. cit. (1991), pp. 319-355.

⁶² LÓPEZ ALSINA, F.: “Los tumbos de Compostela: tipologías de los manuscritos y fuentes documentales”, en *Los Tumbos de Compostela* (MC. Díaz y Díaz, F. López Alsina y S. Moralejo

agradecimiento para con ellos por la generosidad que desde el propio Alfonso II habían mantenido y aun acrecentado con la catedral de Santiago, y también la se servir de estímulo hacia futuras concesiones y donaciones⁶³.

Desde el punto de vista artístico la parte más destacada es el núcleo originario, por ser el que alberga la mayor parte de las miniaturas con los retratos de los soberanos, sus esposas o hijas y los condes Raimundo y Enrique de Borgoña, comenzando por el rey Casto y concluyendo con Pedro I de Aragón; sólo al comienzo del cartulario se ubica una iluminación, concerniente al obispo Teodomiro representado en el momento de confirmar el descubrimiento de la tumba del Apóstol Santiago, que se confirma por tanto como la única que no responde al modelo de retrato regio. Las demás muestran, dentro de un enmarque rectangular, a la figura regia entronizada, de frente y sin sugerencias perspectívas en el sencillo escaño con cojín, portando los atributos propios de su condición: la corona ciñendo su cabeza, el manto dispuesto sobre la túnica y el cetro agarrado por una de sus manos (con la única salvedad de Sancho I el Craso, que porta también espada además de cetro); la otra suele agarrar una cartela, identificativa en algunos casos al incluir el nombre del monarca, y con la que se alude genéricamente a la donación realizada.

Con posterioridad fueron añadidos los documentos y representaciones respectivas de Fernando II, Alfonso IX, Fernando III [**LÁMINA 55**] y Alfonso X, si bien sólo en el retrato del Rey Santo se optaría por mantener la tradición del retrato mayestático, mientras que las otras tres miniaturas recogen el modelo ecuestre que tanta

Álvarez), Madrid, 1985, pp. 25-41; LÓPEZ ALSINA, F.: “Le *Tumbo* (Cartulaire) A de la Cathédrale de Saint-Jacques”, en *Santiago de Compostela, 1000 Ans de Pèlerinage Européen*, Gante, 1985, p. 235.

⁶³ LÓPEZ ALSINA, “Los tumbos...op. cit. (1985), pp. 34-35.

repercusión tendría en la Europa central a partir de fines del siglo XII y comienzos del XIII. En cualquier caso, y aun sin diferenciarse iconográficamente de las anteriores en cuanto a la representación mayestática, cabe señalar no obstante que la miniatura de Fernando III es ya claramente deudora de los postulados góticos de hacia mediados del siglo XIII, pues el monarca ya aparece protegido por el arco trebolado de una triple arquería de enfática arquitectura, adecuada para albergar asimismo las sendas figuras del león y el castillo alusivas al reino.



LÁMINA 55:

Fernando III (*Tumbo A*, Archivo de la catedral de Santiago de Compostela, siglos XII-XIII).

De manera similar, en el *Libro de las Estampas* o *Testamentos de los Reyes de León*, realizado hacia 1200, se dispone una miniatura al comienzo de cada grupo de documentos con el retrato del soberano al que se refieren. Son éstos Ordoño II⁶⁴, Ordoño III, Ramiro III, Vermudo II, Fernando I, Alfonso V y Alfonso VI; además, a éstas imágenes regias se suma la miniatura representativa de la condesa doña Sancha, que se convierte en la única representación femenina y ajena a la condición regia, y cuya inclusión parece responder a las importantes donaciones efectuadas a la catedral

leonesa. Por tanto, y con la excepción que se acaba de señalar⁶⁵, las demás miniaturas del *Libro de las Estampas* obedecen a un tipo de iconografía ya habitual en cuanto a la plasmación de la idea de poder regio: el monarca, dentro de un enmarque cuadrado, se representa sentado frontalmente -o ligeramente ladeado- en un trono sin respaldo y también con cojín, y portando idénticos *regalia* a los del tumbo compostelano, incluyendo la filacteria (en esta ocasión se figura siempre la imagen de un sello áureo pendiente, aludiendo al propio documento de donación, y en la que puede leerse la fórmula de confirmación con el nombre del soberano respectivo).

Cabe plantear por tanto una doble finalidad similar a la del cartulario compostelano⁶⁶, si bien en el caso del leonés se vería ya interrumpido su proceso de ejecución muy pronto -ya no se incluyeron a los monarcas correspondientes al siglo XII- y sin solución de continuidad⁶⁷. Con todo, el *Libro de las Estampas* se compuso a partir de un *Tumbo* previo del siglo XII, seleccionando aquellos documentos que

⁶⁴ Tras el robo del que fue objeto este cartulario en 1969, desapareció el folio que contenía la miniatura con la figura de este rey.

⁶⁵ En el caso de la condesa doña Sancha se optó por una imagen narrativa para la representación: su propio asesinato a manos de uno sobrino, preso de la ira por la generosidad de su tía para con la catedral leonesa. Se eligió por tanto un episodio especialmente significativo en lo que atañe al personaje y su relación con la sede leonesa, donde podrían verse incluso connotaciones pseudo-hagiográficas.

⁶⁶ Plantea G. Boto Varela la pretensión de prestigiar mediante este *Libro* la sede leonesa, queriendo servir de recuerdo para los monarcas en lo que se refiere a la capitalidad del reino y, por supuesto, sin dejar de lado el interés por recibir nuevas donaciones y privilegios que favoreciesen en última instancia la remodelación de la vieja fábrica catedralicia (BOTO VARELA, G.: *La memoria perdida. La catedral de León (917-1255)*, León, 1995, pp. 20-25). Asimismo, E. Fernández González va más lejos al apuntar la hipótesis de que con el *Libro de las Estampas*, además de querer emular en todos los aspectos posibles a las otras dos sedes catedralicias que llamaban la atención regia mediante magníficos códices - Oviedo con el *Liber Testamentorum* y Santiago con el *Tumbo A*-, también su obispo y cabildo buscarían igualmente los elementos de prestigio que detentaba el cenobio de San Isidoro y mediante los cuales le hacía competencia en cuanto a las atenciones dispensadas por la Casa Real leonesa (FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, op. cit. (2001), p. 44).

⁶⁷ Plantea F. Galván Freile la hipótesis de que el *Libro de las Estampas* se interrumpiese por haber desaparecido la finalidad para la que fue concebido, o bien que el promotor -probablemente el obispo Manrique de Lara- cesase en su empeño o, incluso, que la muerte de éste fuese la causa determinante (vid. GALVÁN FREILE, op. cit. (1997)).

guardaban más valor a la hora de resaltar los derechos y el prestigio de la catedral leonesa, especialmente las donaciones y exenciones de tributos⁶⁸.

Tanto el *Tumbo A* como el *Libro de las Estampas* son deudores en su intencionalidad del *Liber Testamentorum* de la catedral de Oviedo (1109-1122), de ahí que la inclusión de los retratos regios remita al modelo ovetense. Es preciso tener en cuenta la originalidad del *Libro de los Testamentos*, pues aun cuando modelos antiguos y orientales pudieran haber hecho préstamos iconográficos puntuales, no obstante resulta de una absoluta originalidad la representación de una ceremonia como la donatio, sin paralelos en las artes medievales occidentales⁶⁹. De los siete reyes que actualmente están representados en éste⁷⁰, únicamente Ordoño I aparece entronizado de manera individual, con corona, manto y portando un largo cetro o vara de justicia con el habitual remate flordelisado con la mano izquierda, al tiempo que con el dedo índice derecho señala al obispo Seranus que aparece representado de pie ante él; también en el caso de Fruela II éste aparece sentado en el trono de manera individual, si bien a su lado se figura igualmente sentado el arzobispo Pacinus.

En otras de las miniaturas de este mismo códice el soberano se representará sentado en compañía de otros personajes que comparten el mismo asiento⁷¹. También en las láminas correspondientes a Ordoño I, Bermudo II y Fruela II, en la parte inferior

⁶⁸ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, op. cit. (2001), p. 43.

⁶⁹ ÁLVAREZ MARTÍNEZ, op. cit. (1999), p. 294; también ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M^a.S.: “La ceremonia de la donatio en el *Liber Testamentorum*”, en *El rostro y el discurso de la fiesta (SEMATA, 6)*, Santiago de Compostela, 1994, pp. 91-107.

⁷⁰ Alfonso II, Ordoño I, Alfonso III, Ordoño II, Fruela II, Vermudo II y Alfonso V; a ellos hay que añadir las perdidas miniaturas que se corresponderían con Ramiro III, Fernando I y Alfonso VI.

serán sus respectivas esposas -Mummadona, Elvira (Geloira) y Nunilona Jimena- las que aparezcan asimismo entronizadas. Finalmente, es preciso señalar la constante presencia de pajes de armas o *armigers* sosteniendo la espada, la lanza y/o el escudo del monarca en la misma escena. En todo caso, será en la representación de Ordoño II donde se plantee más claramente el triunfo de las fórmulas de unión entre el protocolo áulico y el ritual litúrgico⁷².

Los retratos regios individuales del *Tumbo A* de la catedral de Santiago y del *Libro de las Estampas* de la catedral de León constituyen magníficos ejemplos en lo que a la imagen iconográfica mayestática se refiere en tiempos del románico y primer gótico⁷³. Las escasas variaciones que se producen entre ellos pueden atribuirse a la primacía del concepto de retrato simbólico frente a cualquier interés y, por consiguiente verosimilitud, en la plasmación de los rasgos fisiognómicos del soberano retratado⁷⁴. Tales galerías retratísticas no son sino la constatación visual de un modo de entender la representación del monarca en majestad en los siglos XII y XIII, cuando se forja definitivamente una iconografía de poder que tendrá una amplia repercusión en los siglos venideros. De hecho, debe señalarse la tradición recreada a partir de tales ejemplos -y posiblemente de otros perdidos- en cuanto a la iconografía mayestática, de modo que representaciones como el dibujo de Enrique III u otros retratos de esta *Genealogía de los Reyes de Castilla* de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid o de su

⁷¹ Como en el caso de Alfonso III, flanqueado por su esposa y reina doña Jimena y por el obispo Gomelius; o Alfonso V, entre la reina doña Elvira (Geloira) y un prelado.

⁷² ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M^aS.: *El románico en Asturias*, Asturias, 1999, p. 293.

⁷³ Recordar el retrato de Fernando III en el *Tumbo A* de la catedral compostelana.

⁷⁴ Véase sobre esta cuestión SÁNCHEZ CANTÓN, op. cit. (1943), pp. 24-26; ELZE, R.: “Insigne del potere sovrano e delegato in Occidente”, en *Simboli e simbologia nell’Alto Medioevo (XXIII Settimane di Studi sull’Alto Medioevo)*, Spoleto, 1976, pp. 585 y ss.; CID PRIEGO, C.: “Retratos y autorretratos en las miniaturas españolas”, *Liño*, 8, 1991, pp. 7-23.

derivada del Archivo Histórico Nacional parecen ser fruto de dicha tradición -que no inspiración directa en aquellos ejemplos catedralicios-, aunque ya conforme a unas características estilísticas propias de la corriente hispano-flamenca de la segunda mitad del siglo XV. Más diferenciación conceptual y formal se nos presenta con respecto al *Liber Testamentorum* ovetense, más atento a recalcar la dimensión eclesiástica de las escenas y el papel generador ejercido por las devotas reinas en cuanto al engrandecimiento de la sede de Oviedo.

En los tres códices el cetro es el emblema que de manera habitual portan los soberanos entronizados como referente ineludible de su condición (junto con el manto regio y el propio trono o asiento). La única excepción vendrá dada por el ya mencionado retrato de Sancho I el Craso en el *Tumbo A* compostelano, al incluir también la espada en sustitución de la cartela. En cualquier caso, estamos ante la demostración fehaciente de que la sustitución del cetro por la espada como símbolo objetual característico de la monarquía castellano-leonesa no se generalizará hasta después de mediados del siglo XIII⁷⁵. Y tampoco habrá de pasarse por alto el escaño, pues además del tradicional cojín que suele representarse en el mismo, existen unos cuantos ejemplos en los que la mayor o menor sencillez del banco se sustituye por la simbólica representación de cabezas de león flanqueándolo y patas con la forma de sus garras⁷⁶, o incluso medio cuerpo de león a un lado y otro⁷⁷; en el caso de la

⁷⁵ BAYARD, J.P.: *Sacres et coronnements royaux*, París, 1984; NIETO SORIA, op. cit. (1993); GALVÁN FREILE, op. cit. (1999), p. 72.

⁷⁶ En el *Tumbo A* de la catedral de Santiago se constata en los tronos de Fruela II, Ramiro II, Bermudo II, Alfonso VI, Alfonso VII; en el *Libro de las Estampas* de León se observa en Ramiro II. Sólo en el retrato de Ordoño I del *Tumbo A* éste aparece sentado en un trono que únicamente incluye las cabecitas de león flanqueándolo, pero no así las patas.

⁷⁷ Así ocurre con el trono donde se sienta la reina Mummadona, esposa de Ordoño I, en su retrato del *Liber Testamentorum* de la catedral de Oviedo.

representación de Alfonso V en el *Tumbo A* compostelano, llama la atención la disposición de este monarca con las piernas cruzadas y apoyados sus pies sobre sendos leones afrontados, y que en última instancia parece una variación más sobre la recurrente alusión a la justicia bíblica de Salomón.

En pleno siglo XIII un monarca como Fernando III, garante de la definitiva unidad de los reinos de Castilla y León, va a ser representado en el *Tumbo A* de la catedral de Santiago sentado en el habitual trono sin respaldo, portando con su mano izquierda un fino cetro de remate vegetal mientras con el extendido dedo índice derecho lleva a cabo un gesto enfático de alusión a sus donaciones y privilegios para con la sede compostelana; a mayores cabe destacar los acicates que ciñen su calzado, indicativas de la condición caballeresca de este soberano en su afán de proseguir la Reconquista. Sin embargo, y a la vista de los rasgos estilísticos de la figura, así como su disposición en el centro de una triple arquería trilobulada⁷⁸ que se utiliza para incluir el león y el castillo referentes al reino, todo en su conjunto define una miniatura cuya fecha de ejecución habrá de fijarse ya en tiempos de Alfonso X, y ejecutada incluso por la misma mano que la encargada de realizar el retrato ecuestre del rey Sabio en el mismo *Tumbo A*.

No puede negarse la directa inspiración que las miniaturas del *Tumbo A* de la catedral de Santiago debieron ejercer en otros manuscritos gallegos de tipología similar, caso del *Tumbo de Toxos Outos* que se conserva en el Archivo Histórico Nacional⁷⁹, y

⁷⁸ En el trasdós de los arcos, y en concreto sobre sus enjutas, se representan estructuras arquitectónicas de dimensión áulica, y cuyo precedente inmediato remite a los sencillos enmarques arquitectónicos de Ramiro II, Sancho I el Craso y Alfonso VII el Emperador en el mismo *Tumbo A*.

⁷⁹ A.H.N. Madrid, Sección de Códices, nº 1002 B. Entre los análisis llevados a cabo sobre este cartulario, y especialmente sobre sus miniaturas, cabe mencionar: DOMÍNGUEZ BORDONA, op. cit. (1933); DOMÍNGUEZ BORDONA, J.: "Miniatura", en *Miniatura, grabado y encuadernación*, vol. XVIII de *Ars Hispaniae* (J. Domínguez Bordona y J. Ainaud de Lasarte), Madrid, 1962, pp. 15-242; NÚÑEZ

sin que por ello hayan de negarse otras posibles influencias como las francesas, en función de su adscripción al gótico lineal que tanto recuerdan a ciertas miniaturas de determinados manuscritos parisinos⁸⁰. Si la primera de las iluminaciones de este tumbo recrea al prelado Diego Gelmírez acompañado por los fundadores del monasterio, las seis restantes ya representan de manera exclusiva a los reyes que se destacaron en cuanto a las donaciones o privilegios para con este cenobio. Con la única excepción de la que “retrata” a Fernando III, las demás incluyen dos e incluso tres personajes amparados por arcuaciones góticas de posible inspiración alfonsí, algo lógico si se tiene en cuenta la posible realización de las mismas hacia la segunda mitad del siglo XIII⁸¹; así, los documentos contenidos a continuación permiten identificar a Teresa (reina de Portugal) con Bermudo Pérez y Urraca; a Fernando II y Alfonso IX; a Fernando II y Urraca de Portugal; a la mencionada figuración única de Fernando III; a Alfonso X el Sabio con doña Violante de Aragón y don Fernando de la Cerda; y a Alfonso IX con doña Berenguela de Castilla. De nuevo se optó por la iconografía mayestática, pues se hace disponer los diferentes soberanos sentados en tronos sobre pedestales, vistiendo el manto regio y ciñendo sus cabezas con la inexcusable corona; asimismo portan alguno de los tradicionales emblemas: la espada, el cetro y/o el *globus*. Se reafirmaba de este modo la potestad regia de quien legítimamente había concedido importantes dádivas al monasterio de Toxosoutos, por lo que a semejanza de la iniciativa compostelana,

RODRÍGUEZ, op. cit. (1999); PÉREZ MONZÓN, O.: “Tumbo de Toxos Outos”, en *Maravillas de la España medieval. Tesoro Sagrado y Monarquía* (dir. científico I.G. BANGO TORVISO), tomo I (*Estudios y catálogo*), León-Madrid, 2001, ficha nº 47 (en colaboración con J. GAITE PASTOR), pp. 126-127; SALVADO MARTÍNEZ, B.: “Tumbo de Toxosoutos”, *Compostellanum*, XXXVI, 1982, pp. 165-232; SICART GIMÉNEZ, op. cit. (1981); SICART GIMÉNEZ, Á.: “La actividad artística en los *scriptoria* monacales gallegos en la Edad Media. El Tumbo de Toxos Outos”, *Boletín Auriense*, 12, 1982, pp. 243-261; *Vida y Peregrinación*, Madrid, 1993.

⁸⁰ Vid. DOMÍNGUEZ BORDONA, op cit. (1962), p. 130; SICART GIMÉNEZ, op. cit. (1981), pp. 126-128.

⁸¹ M. Núñez Rodríguez data su realización hacia mediados del siglo XIII (NÚÑEZ RODRÍGUEZ, op. cit. (1999), p. 83), mientras que Á. Sicart Giménez la retrasa hasta los años finales (SICART GIMÉNEZ,

también los monjes de este cercano monasterio quisieron rendir homenaje a los reyes que habían colaborado en su engrandecimiento.

Sin profundizar en demasía en el magnífico conjunto miniaturístico promovido de manera directa por Alfonso X, bien es cierto que en las abundantes imágenes de presentación que destacan al comienzo de varias de sus obras más destacadas -los códices de *Las Cantigas de Santa María*, la primera parte de la *Estoria de España* o el *Libro de los Juegos* entre otras⁸²- aparece el monarca entronizado, mientras cortesanos y copistas figuran a sus pies (a menudo sentados a la manera turca) o bien rodeado por músicos y cantores situados de pie en los extremos de la escena⁸³; no acostumbran a faltar los tradicionales enmarques arquitectónicos que tan minuciosamente contextualizan las escenas. Sin embargo, en tales imágenes de presentación Alfonso X

“La actividad...”, op. cit. (1982), p. 255); J. Domínguez Bordona incluso creía más probable el siglo XIV (DOMÍNGUEZ BORDONA, op. cit. (1933), p. 226).

⁸² Siempre resulta complejo llevar a cabo una selección bibliográfica acerca de la miniatura alfonsí; en todo caso, aquí incluimos algunos de los estudios más destacados sobre el tema: Alfonso X El Sabio: *Cantigas de Santa María*, edición facsímil del Códice T.I.1 de la Biblioteca de San Lorenzo el Real de El Escorial, Madrid, 1979; CHICO, M.V.: “La relación Texto-Imagen en las Cantigas de Santa María”, *Reales Sitios*, 1986, pp. 65-72; CHICO, M.V.: *Composición Pictórica en el Códice Rico de las Cantigas de Santa María* (2 tomos), Madrid, 1987; DOMÍNGUEZ BORDONA, op. cit. (1930); DOMÍNGUEZ BORDONA, J.: *La Miniatura*, Barcelona, 1950; DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A.: “Imágenes de presentación de la miniatura alfonsí”, *Goya*, 131, 1976, pp. 287-291; DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A.: *La miniatura en la corte de Alfonso X* (Cuadernos de Arte Español, nº 35) Madrid, 1992; FILGUEIRA VALVERDE, J.: *Las Cantigas de Santa María*, Madrid, 1972; GUERRERO LOVILLO, J.: *Las Cantigas de Santa María. Estudio arqueológico de sus miniaturas*, Madrid, 1949; GUERRERO LOVILLO, J.: *Miniatura gótica castellana. Siglos XIII y XIV*, Madrid, 1956; KATZ, I.J. y KELLER, J.E. (eds.): *Studies on the Cantigas of Santa Maria: Art, Music, and Poetry* (Actas del International Symposium on the Cantigas de Santa Maria of Alfonso X, el Sabio (1221-1284) in Commemoration of its 700th Anniversary Year, New York, 19-21 de noviembre de 1981), Madison, 1987; LÓPEZ SERRANO, M.: *El Códice de las Cantigas*, Madrid, 1972; LÓPEZ SERRANO, M.: *Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio, Rey de Castilla*, Madrid, 1974; MENÉNDEZ PIDAL, G.: “Los Manuscritos de las Cantigas de Santa María. Cómo se elaboró la miniatura alfonsí”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CL, 1962, pp. 25-51; MENÉNDEZ PIDAL, G.: *La España del siglo XIII leída en imágenes*, Madrid, 1986; METTMANN, W.: *Cantigas de Santa María* (3 vols.) Madrid, 1986-1989; NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M.: “Del mundo de la fe al mundo de los sentidos”, en *Vida y peregrinación* (catálogo de la exposición), Madrid, 1993, pp. 151-168; *Primera crónica general de España* (ed. Ramón Menéndez Pidal), 2 vol., Madrid, 1977; *El Scriptorium alfonsí: de los Libros de Astrología a las “Cantigas de Santa María”* (coord. J. Montoya Martínez y A. Domínguez Rodríguez), Madrid, 1999, pp. 127-148.

no porta los atributos de poder inherentes a su condición, por lo que no podrá hablarse de la presencia de representaciones mayestáticas en las miniaturas alfonsíes más allá de la excepción introducida por las iluminaciones iniciales de la *Partida Primera*⁸⁴: por fin aparece ya portando una espada, si bien la incorporación de la misma no sería más que la lógica consecuencia del esfuerzo adecuador de la imagen regia al contexto textual, dado el carácter de la espada como símbolo de esa justicia que se yergue como protagonista del código⁸⁵.

Su hijo y sucesor Sancho IV se demostraría especialmente interesado por la iconografía mayestática regia, que extenderá desde la sigilografía⁸⁶ al ámbito de la miniatura. Así, en el fol. 23r. del manuscrito escurialense que contiene la segunda parte de la *Estoria de España*⁸⁷ se representa a Ramiro I sentado en un escaño en el centro de una triple arquería, y flanqueado por tres cortesanos a la derecha y dos a la izquierda.

Aunque en este manuscrito de 1289⁸⁸ estaba previsto que el relato de cada reinado -o condado en el caso de Castilla- estuviese precedida de su correspondiente

⁸³ Esta última opción sólo se contempla en los manuscritos de *Las Cantigas de Santa María*. Al respecto de estas imágenes de presentación de Alfonso X, vid. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A.: “Imágenes de presentación de la miniatura alfonsí”, *Goya*, 131, 1976, pp. 287-288.

⁸⁴ Figura este manuscrito miniado de la *Partida Primera* entre los fondos de la British Library de Londres (Ms. Add. 20787, f. 1r).

⁸⁵ DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A.: *La miniatura en la corte de Alfonso X (Cuadernos de arte español, nº 35)*, Madrid, 1992, p. 11.

⁸⁶ Ya señalado como precedente en el apartado correspondiente a los sellos mayestáticos de los reyes Trastámara.

⁸⁷ Biblioteca de El Escorial, Ms. X.I.4. Entre los estudiosos que analizaron esta obra cabe mencionar a CATALÁN MENÉNDEZ PIDAL, D.: *De Alfonso X al conde de Barcelos. Cuatro estudios sobre el nacimiento de la historiografía romance en Castilla y Portugal*, Madrid, 1962; GUERRERO LOVILLO, J.: *Miniatura gótica castellana. Siglos XIII y XIV*, Madrid, 1956; GUTIÉRREZ BAÑOS, F.: *Las empresas artísticas de Sancho IV el Bravo*, Burgos, 1997; MENÉNDEZ PIDAL, G.: *La España del siglo XIII leída en imágenes*, Madrid, 1986; *Primera crónica general de España* (ed. Ramón Menéndez Pidal), 2 vol., Madrid, 1977.

representación del monarca o conde en cuestión, sin embargo no fueron ejecutadas las miniaturas retratísticas, permaneciendo los espacios en blanco a excepción de la mencionada representación de Ramiro I dando inicio a la serie (donde además el espacio reservado para la misma fue mayor). Se ha señalado ya que pese a la dependencia estilística que esta miniatura mantiene con respecto a los modelos alfonsíes, sin embargo no puede considerarse una imagen de presentación como las que representaban al rey Sabio al comienzo de varios de los códices por él impulsados, y entre ellos la primera parte de la *Estoria de España*: Ramiro I no porta ningún libro, sino que está dispuesto frontalmente y conforme a una iconografía mayestática, al tiempo que los personajes que lo acompañan son cortesanos, y no copistas ni músicos⁸⁹. El monarca asturiano aparece entonces representado con el *globus* y el cetro, que reflejarán pequeñas diferencias buscadas conscientemente -al igual que en lo que concierne al rostro- que no hacen sino evidenciar la directa inspiración de esta imagen regia en los sellos de anverso mayestático empleados por Sancho IV entre 1287 y 1294, incluyendo el manto sujeto por un broche⁹⁰.

Por tanto, y de manera paulatina, la miniatura castellano-leonesa iría fijando unos parámetros generales para la plasmación de las imágenes regias mayestáticas desde el siglo XII y hasta inicios del XIV. Esto no significa, no obstante, que algunas iluminaciones de la segunda mitad del siglo XIII no permaneciesen aferradas todavía a la tradición marcada por los precedentes de carácter eclesiástico, quizás por una idéntica vinculación. Así, en la miniatura que figura en el folio 15 del *Tumbo Menor de*

⁸⁸ CATALÁN MENÉNDEZ PIDAL, op. cit. (1962), p. 171; GUTIÉRREZ BAÑOS, op. cit. (1997), p. 218.

⁸⁹ CATALÁN MENÉNDEZ PIDAL, op. cit. (1962), p. 51; GUTIÉRREZ BAÑOS, op. cit. (1997), p. 221.

⁹⁰ MENÉNDEZ PIDAL, R. (ed.), *Primera crónica general de España*, op. cit. (1977), vol. I, p. LVIII, nota 2; GUTIÉRREZ BAÑOS, op. cit. (1997), p. 222.

*Castilla*⁹¹ tanto el rey Alfonso VIII como su esposa doña Leonor todavía muestran el nimbo tras sus coronadas cabezas, en alusión al supuesto carácter sacralizado de la institución monárquica⁹²; pero en ambos soberanos faltan los habituales emblemas de poder en sus manos, limitándose a agarrar los hilos de un gran sello real que se convierte en metáfora plástica de la manda conjunta que a continuación recoge la donación del castillo de Uclés al maestre de la Orden de Santiago don Pedro Fernández (también representado junto a otro freire santiaguista, flanqueando la imagen de la propia fortaleza donde campea asimismo el gran pendón de Santiago). En última instancia la tipología compositiva del manuscrito, con la miniatura que representa al matrimonio regio en el momento de efectuar la donación antecediendo a la transcripción documental correspondiente, no hace sino mantener la tradición venida desde los cartularios catedralicios de Oviedo, Santiago y León, si bien recalcando en mayor medida la categoría del privilegio real mediante la miniatura que los plasma.

Al amparo de todos estos precedentes, que en mayor o menor medida contribuyeron a forjar una iconografía regia típicamente bajomedieval, se desarrollarán y consolidarán las representaciones mayestáticas en la miniatura castellana de época

⁹¹ A.H.N. Madrid, Sección de Códices, nº 1046 B. Entre los estudios dedicados al *Tumbo Menor de Castilla* y su miniatura son significativos CABRILLANA CIEZAR, N.: *Santiago matamoros, historia e imagen*, Málaga, 1999; DOMÍNGUEZ BORDONA, op. cit. (1933); FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, E.: "Iconografía y leyenda del pendón de Baeza", en *Medievo Hispano. Estudios in memoriam del prof. Derek W. Lomax*, Madrid, 1995, pp. 141-158; 1995; LOMAX, Derek W.: *La Orden de Santiago (1170-1275)*, Madrid, 1965; LÓPEZ ALSINA, F.: "Tumbo Menor de Castilla", en *Santiago, Camino de Europa. Culto y Cultura en la Peregrinación a Compostela*, Santiago de Compostela, 1993, ficha nº 113, pp. 418-419; MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, F.: "Emblemas de la Orden de Santiago", en *Lux Hispaniarum. Estudios sobre las Órdenes Militares*, Madrid, 1999, pp. 377-395; MORALES ALVAREZ, S.: "La iconografía en el reino de León (1157-1230)", en *Alfonso VIII y su época*, Aguilar de Campoo, 1990, pp. 139-152; PÉREZ MONZÓN, O.: "Tumbo Menor de Castilla", en *Maravillas de la España medieval. Tesoro Sagrado y Monarquía* (dir. científico I.G. BANGO TORVISO), tomo I (*Estudios y catálogo*), León-Madrid, 2001, ficha nº 48 (en colaboración con J. GAITE PASTOR), pp. 127-128; RIVERA GARRETAS, M.: *La encomienda, el priorato y la villa de Uclés en la Edad Media (1174-1310). Formación de un señorío de la Orden de Santiago*, Madrid-Barcelona, 1985; SICART GIMÉNEZ, A.: "La iconografía de Santiago ecuestre en la Edad Media", *Compostellanum*, nº 27, 1982, pp. 11-32.

Trastámara. Comenzando cronológicamente por el manuscrito iluminado de los *Castigos e documentos del Rey don Sancho*, de hacia 1420-30, la presencia de la figura monárquica entronizada y acompañado habitualmente por cortesanos parece responder claramente a una concepción ya desarrollada precisamente en época de Sancho IV (recordar la miniatura relativa a Ramiro I que encabezaba la segunda parte de la *Estoria de España*), con la salvedad destacada de la desaparición de los enmarques arquitectónicos con arcos y de cualquier otra referencia espacial frente a los fondos neutros.

Por lo demás, en un momento como éste de inicios del siglo XV, donde ya la espada se ha impuesto de manera rotunda en sustitución del cetro como emblema habitual portado por la figura del soberano, la indistinta aparición de ambos objetos simbólicos en las miniaturas de la obra parece obedecer únicamente a razones de tipo textual, por cuanto el propio códice de los *Castigos e documentos* refiere explícitamente el uso de uno u otro en función de las circunstancias. Así, en el capítulo XVII del anónimo texto sanchino se compara el cetro regio con el báculo episcopal para concluir que, retrotrayéndose ambos a Moisés y Aarón, representan respectivamente el poder temporal y el espiritual⁹³; tal premisa es luego derivada hacia la recreación de la teoría

⁹² PÉREZ MONZÓN, op. cit. (2001), p. 128.

⁹³ “Moysen e Aaron fueron amos a dos hermanos e amos ouieron dos piertegas, e la de Moysem era derecha, ca ferio con ella en la piedra e salio agua biua de que beuieron los fijos de Isrrahel; e ferio con ella en la mar bermeja e abrieronse en ella doze carreras por o pasaron las doze tribus de Ysrrahel. E a semejança de la verga que era derecha e para ferir e conplir los mandamientos que Dios le mandaua son los ceptros que los reyes e enperadores tienen en las manos derechas quando estan coronados, ca Moysem era braço seglar e cabdillo de los fijos de Ysrrahel por mandado de Dios. La verga de Aaron era corua, e a semejança de aquella verga son los baclos de los perlados coruos. Otrou por que demuestren por ellos en commo deuen seer primeramente inclinados a Dios, cuyo logar tienen, desi a los pueblos, que son pastores que han a gouernar, e los pueblos hanse inclinar otrosi a ellos e a la su bendición, partiendose de soberuias e de orgullos malos deste mundo e de cobdiçias e de auariças, ca ellos son a semejança del pastor que guarda las ouejas. Aaron fue el primero saçerdote que los fijos de Isrrael ouieron. E por estos dos hermanos se entienden los dos braços seglar e espiritual, ca por Moysen se entiende el braço seglar, e por Aaron el braço espiritual” (Texto tomado

de las dos espadas y su complementariedad⁹⁴, abordando su especial significado en manos del monarca. Con anterioridad, en el capítulo XI, se lleva a cabo una pormenorizada descripción de un soberano en majestad, en cuya mano derecha se contempla la espada en función de su importancia simbólica⁹⁵.

Por tanto, y tal y como ya se avanzó en su momento, las representaciones mayestáticas que figuran en el códice miniado de los *Castigos e documentos* parecen obedecer en buena medida a las descripciones y comentarios textuales a los que sirven de complemento gráfico, sin que deba obviarse la probabilidad de que las iluminaciones de dicha edición de la época de Juan II pudiesen estar inspiradas por otras de una edición anterior. No obstante, el miniaturista parece haber respetado en ocasiones la tradición imperante en estas décadas iniciales del siglo XV, ciñéndose a unos principios iconográficos en relación con la representación del rey en majestad que no hace sino evidenciar la caída en desuso del *globus* como aquel emblema de primer orden bajo el reinado de Sancho IV⁹⁶ y aun de Alfonso X⁹⁷. De este modo, las representaciones

de *Castigos e documentos para bien vivir ordenados por el rey don Sancho IV*, edición de A. REY, Bloomington, 1952, pp. 104-105; este texto figura asimismo en GUTIÉRREZ BAÑOS, op. cit. (1997), p. 81, nota 169; tal párrafo ya fue incluido en la página 183 de este trabajo).

⁹⁴ “...bien se deue aguzar e ayudar la una con la otra, ca lo que la una non puede conplir, cunplelo la otra. Bien asi commo quando el cuchillo que esta boto e se aguza con el otro que esta agudo por que taje mejor. El cuchillo espiritual deue obrar de su ofiçio, en tanto en quanto pudiese obrar dello. E desde que el su poder fallesciere deue llamar al cuchillo tenporal que le ayude, e asi se cunple todo mejor” (*Castigos e documentos...*, op. cit. (1952), p. 105; GUTIÉRREZ BAÑOS, op. cit. (1997), p. 81).

⁹⁵ “En la su mano derecha tiene aquel rey vna espada, por la qual se demuestra la justiçia en que deue mantener su regno, que asi commo la espada taja de amas partes, asi la justiçia deue tajar igualmente a vnos e a otros sin toda banderia e sin toda cobdiçia. Ca el poder del rey todo es en tres cosas. Lo primero, en la su palabra; lo segundo, en la su pennola con que escriue las sus cartas de lo que ha de mandar. La terçera, en la su espada con que apremia a los sus enemigos e con que faze justiçia en lo suyos, ca la espada taja por premia e por justiçias las cabeças de los que mal fazen; e la pennola sinon escriue como deue, el rey deuele cortar a ella la cabeça. Commo quier que el poder de la espada grande sea, mayor es el poder que la mete so si; e sobre todo es mayor la palabra del rey, e por eso non la deue el rey abaldonar con mucho beuer nin con fuerça de malas mugeres nin con malos consejeros, mas deuela guardar que obre con ella como deue e o deue” (*Castigos e documentos...*, op. cit. (1952), p. 83).

mayestáticas de esta cuidada edición de los *Castigos e documentos* únicamente incluirán la espada e, incluso, el cetro pese a la pérdida del protagonismo detentado antaño⁹⁸; sin embargo, y aun cuando en el texto se constate su importante simbolismo, se opta por suprimir totalmente el *globus* dado su carácter totalmente obsoleto en la Castilla de inicios del siglo XV⁹⁹ (aunque años más tarde será reactualizado por iniciativa de Enrique IV).

En la destacada producción miniaturística que se desarrolla bajo el reinado de Enrique IV, las abundantes imágenes mayestáticas incluidas en las mismas muestran una consciente exaltación de esta tipología iconográfica. En las dos ediciones iluminadas de la *Genealogía de los Reyes de Castilla*, escrita por Alonso de Cartagena, los anónimos dibujantes plasman unas imágenes regias en las que además de la inexcusable corona y en ocasiones el trono, el rey estará acompañado siempre por la espada o, en su defecto, por el cetro (aparecerá éste en constadas ocasiones); se observa como la espada se afianza de manera inequívoca como emblema por antonomasia del

⁹⁶ En el caso de Sancho IV, éste se hace representar con el *globus* en la iconografía mayestática sigilográfica, así como en el privilegio rodado de 1285 por el que manda ser enterrado en la catedral de Toledo. Sobre este importante emblema regio el texto correspondiente al capítulo XI de los *Castigos e documentos* señala que el rey “*en la su mano siniestra tenie vna maçana redonda toda de oro, e ençima de la maçana, vna cruz de oro. E la mançana es a semejança del regno que deue tener el rey en su mano e apoderarse del. E la cruz que esta en çima de la maçana es a semejança de la santa vera cruz en que nos saluo Jesu Cristo, por la qual creençia deue el rey crescer e mantener a si e a los de su regno*” (*Castigos e documentos...*, op. cit. (1952), p. 84).

⁹⁷ Es preciso tener en cuenta que Alfonso X se hace representar sosteniendo el *globus* en su sello de oro, al igual que también figuraba en su estatua sedente de la capilla real de la catedral de Sevilla (MARTÍNEZ DE AGUIRRE, ALDAZ J.: “La primera escultura funeraria gótica en Sevilla: la capilla real y el sepulcro de Guzmán el Bueno (1248-1320)”, *Archivo Español de Arte*, LXVIII, 1995, pp. 111-129 (para nota p. 121); GUTIÉRREZ BAÑOS, op. cit. (1997), p. 83).

⁹⁸ En el capítulo XI se menciona este emblema regio, especialmente vinculado con los castigos aplicados por el soberano en su faceta de juez: “*Ante este rey estaua un seruiete el finojo fincado de la parte diestra e tenia en su mano el ceptro del rey, el qual ceptro es llamado para castigar e apremiar los malos*” (*Castigos e documentos...*, op. cit. (1952), p. 84).

⁹⁹ P. E. Schramm llega a afirmar incluso que salvo ciertas excepciones inconexas, los reyes de Castilla, como los de Francia, no emplearon nunca el *globus* (SCHRAMM, P.E.: *Las insignias de la realeza en la Edad Media española*, Madrid, 1960, pp. 126-128).

poder regio. Estilísticamente se han producido las lógicas variaciones que diferencian estas miniaturas de la segunda mitad del siglo XV de las realizadas en los siglos XII y XIII y aun XIV, pero no obstante la tradición compositiva evoca irremediabilmente aquellos precedentes anteriores.

Incluso la primera miniatura incluida en la *Genealogía* del Archivo Histórico Nacional, y a la que ya nos hemos referido con anterioridad, parece remitir de algún modo a los presupuestos teóricos medievales que venían relacionando el desempeño del poder temporal en colaboración con el espiritual, tal y como se recogía en textos anteriores tan diversos como el de los *Castigos e Documentos del rey don Sancho*. En ella el rey Atanarico [**vid. LÁMINA 50**], entronizado, vestido con la armadura militar - sin que sobre ella falta el manto regio-, la corona ciñendo su cabeza y apoyándose en la espada, escucha atentamente las indicaciones del prelado Gudila sentado en su correspondiente cátedra a la vera del monarca, con sus vestiduras características y agarrando el simbólico báculo. No sorprende que en una obra de estrechos vínculos regios como esta *Genealogía*, el miniaturista haga uso de aquellos recursos plásticos que, como el discreto tamaño jerárquico o el mayor cuidado en la ubicación espacial del rey (en un trono sin respaldo, aunque con el significativo cortinaje detrás y el estrado delante para mantener elevados los pies), sirvan para constatar visualmente -y con gran sutileza- la primacía de la figura regia frente a la eclesiástica. Lo cual no significa que el soberano pueda prescindir del efectivo sagrado para el desempeño de su poder, sino todo lo contrario: Atanarico escucha atentamente las indicaciones de un prelado que, por su misma condición, se convierte en transmisor de los designios y voluntades divinas.

En la *Genealogía* de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid el retrato de Enrique III [vid. LÁMINA 48], con el trono transformado en auténtico baldaquino, remite por lo mismo a aquellas miniaturas que, como la de Ramiro I en la segunda parte de la *Estoria de España* de Sancho IV, ubicaban al soberano bajo una estructura arquitectónica, como derivación de la tradición venida de época del Rey Sabio; las elegantes formas anatómicas y de vestimenta de Enrique III, así como los elementos ornamentales del trono y las referencias perspectivicas en general de la escena son ya propias de la llegada de influencias foráneas procedentes de la miniatura tardogótica francesa y flamenca.

En esta misma línea formal y estilística habría que inscribir asimismo las miniaturas de la edición genealógica del Archivo Histórico Nacional, pese a su menor calidad. Derivada de la anterior, la tradición iconográfica sería por tanto la misma. Y es aquí donde precisamente habrá de tenerse en cuenta los intereses genealógicos mostrados por Alfonso X en cuanto a la concepción de la primera parte de la *Estoria de España*, al dejar espacios libres en medio de las columnas textuales para albergar los retratos imperiales y regios que finalmente no serían realizados. La iniciativa sanchina en cuanto a la segunda parte de la obra partió del mismo interés por recrear a los antepasados que gobernaron el reino castellano-leonés, y que salvo la ya mencionada representación de Ramiro I al comienzo, también se vería malograda en lo que a la iluminación de los espacios en blanco dejados al uso se refiere.

EN LA ESCULTURA: LA SALA DE LOS REYES DEL ALCÁZAR DE SEGOVIA.

Nunca hasta el reinado de Enrique IV una ciudad castellana había logrado albergar una corte de manera tan estable. Segovia, con su alcázar ricamente embellecido a lo largo del siglo XV, se convirtió así en la capital de *facto* del reino. Desde la regencia de Catalina de Lancaster las obras de ampliación y mejora venían sucediéndose, aunque sería el propio Enrique IV el artífice de su grandiosa magnificencia; no en vano, cuando en 1466 lo visite León Rosmithal, en su relato señalará que no había en España “*un Alcázar más hermoso que éste*”¹⁰⁰.

Todo hace pensar que Enrique IV impulsase la realización de las imágenes líneas de los reyes de León y Castilla desde Fernando IV hasta él mismo, pues Alfonso X habría ordenado la realización de las anteriores (incluyendo la suya propia) y aún parece probable que Sancho IV ordenara asimismo la suya (completando así las 34 imágenes vistas por Rosmithal en 1466). Aun cuando las copias talladas y policromadas en el siglo XIX para sustituir a las originales destruidas por el incendio de 1862 son bastante fidedignas, no obstante es preferible usar para este estudio las acuarelas pintadas por Hernando de Ávila en 1594, pues al fin y al cabo es la fuente gráfica más directa y fidedigna que se ha conservado de aquel soberbio conjunto dinástico-escultórico (más exactas que las de Diego Villata de 1590 o las de Avrial de 1944¹⁰¹).

Semejante decisión por parte del monarca enriqueño en cuanto a completar la galería de retratos regios del reino, sin continuidad desde finales del siglo XIII, podría obedecer a varias intenciones. En primer lugar podría aducirse una consideración de tipo pragmático, en relación con el conjunto del Alcázar de Segovia: si Enrique IV

¹⁰⁰ GARCÍA MERCADAL, J.: *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, tomo I, 1952.

estableció allí su corte de manera más permanente, y por consiguiente continuó las labores de engrandecimiento y ornamentación suntuosa requeridas por un edificio destinado a morada habitual del monarca, es lógico que entre otras muchas realizaciones decidiese completar convenientemente la Sala de los Reyes con las imágenes que faltaban desde Sancho IV hasta él mismo. Al mismo tiempo, aunque ya desde un punto de vista más teórico-simbólico, al continuar la sucesión de retratos regios Enrique IV estaba legitimando todos los reinados anteriores junto con el suyo propio, lo que suponía en última instancia el reconocimiento oficial de Sancho IV y su sucesión (frente a los infantes De la Cerda), así como la dinastía Trastámara de la que él mismo era descendiente (aunque ya la figura de su padre representase la unificación con los Castilla descendientes de Pedro I).

De este modo se ponía en valor un salón llamado a servir de espacio de recepción por antonomasia dentro del alcázar segoviano, pues no en vano promulgaba gráficamente la antigüedad del reino al tiempo que personalizaba la soberanía y el poder detentado por una línea dinástica continuada desde la época hispanovisigótica. Sólo el conde Fernán González y el Cid Campeador ocupaban un lugar que por su condición no regia no les correspondería, pero que sin embargo sus hazañas heroicas los había hecho merecedores de tal encumbramiento como personajes históricos de primer orden en la salvaguarda y engrandecimiento del reino castellano-leonés¹⁰². Actualiza por tanto la idea de legitimación y glorificación de la imagen de la monarquía, tal y como se desprende de la representación de sus predecesores en el trono e, incluso, la alternancia

¹⁰¹ Vid. en el Capítulo IV de este trabajo el apartado correspondiente, donde se analizan las fuentes gráficas conservadas.

¹⁰² Salvando las muchas diferencias que existen, podría establecerse una comparación del conde Fernán González y sobre todo del Cid con el Heracles clásico, que alcanzó el Olimpo gracias a sus hazañas heroicas, pudiendo así ocupar un lugar al lado de los dioses.

con algunos héroes castellanos que apuntalan dicha reafirmación regia¹⁰³. Al mismo tiempo, se hacía hincapié en la legitimación de los monarcas catellano-leoneses desde Pelayo¹⁰⁴, aunque sin que faltase don Rodrigo como necesario puente entre los reyes hispano-godos y la nueva corte ovetense. Y ante todo, es de nuevo su propia legitimidad la que quedaría a salvo mediante el amparo que prestaban a su figura las de sus antepasados y adalides legendarios.

Teniendo en cuenta por tanto la existencia de aquellas treinta y cuatro imágenes previas¹⁰⁵, con un estilo y una iconografía característica de la segunda mitad del siglo XIII por estar debidas a la iniciativa de Alfonso X y Sancho IV, los artistas a los que Enrique IV ordenase la continuación de tal galería retratística mantendrían las antiguas pautas formales, evitando de este modo cualquier ruptura visual demasiado llamativa entre los dos grupos. Asimismo, también cabe la posibilidad de una importante labor de restauración de las imágenes antiguas en esta segunda mitad del siglo XV, habida cuenta del tiempo transcurrido desde su conformación y del proceso actualizador desarrollado por Enrique IV¹⁰⁶; de este modo se comprende la frecuencia

¹⁰³ RUIZ MATEOS, A; PÉREZ MONZÓN, O. y ESPINO NUÑO, J.: “Las manifestaciones artísticas”, cap. X de *Orígenes de la Monarquía Hispánica: propaganda y legitimación (ca. 1400-1520)* (dir. J.M. Nieto Soria), Madrid, 1999, pp. 341-368 (para nota p. 361).

¹⁰⁴ YARZA LUACES, J.: “La imagen del rey y la imagen del noble en el siglo XV castellano”, en *Realidad e imágenes del poder. España a fines de la Edad Media* (coor. A. Rucquoi), Salamanca, 1988, pp. 267-291 (para nota p. 273).

¹⁰⁵ Los 34 retratos se corresponderían con: D. Rodrigo, D. Pelayo, Favila, Alfonso I, Fruela, Silo, Bermudo I, Alfonso II, Ramiro I, Ordoño I, Alfonso III, García I, Ordoño II, Fruela II, Alfonso IV, Ramiro II, Ordoño III, el conde Fernán González, Sancho I, Ramiro III, Bermudo II, Fernando I, Alfonso V, Alfonso VI, Sancho II, Alfonso VII, el Cid Campeador, Alfonso VIII, Sancho III, Alfonso IX, Enrique I, Fernando III, Alfonso X y Sancho IV. Así se deduce de la serie copiada por Diego de Villalta en 1590, y por tanto con anterioridad a la reforma y ampliación ordenada por Felipe II, en la que únicamente falta la figura de Ordoño III, probable descuido del pintor dada tan extraña ausencia.

¹⁰⁶ Vid. COLLAR DE CÁCERES, op. cit. (1983), pp. 25-27; TORMO, op. cit. (1917), pp. 18 y 22.

de tocados característicos del siglo XV, como complemento engalanador de las propias coronas que portan la mayoría de figuras, así como los componentes del vestuario.



LÁMINAS 56, 57 y 58:

Retratos de Sancho IV, Fernando IV y Alfonso XI (*Libro de los retratos de los reyes* de Hernando de Ávila, copia de las imágenes lígneas existentes en el Salón de Reyes del Alcázar de Segovia (1594).

(Madrid, Museo del Prado).

De ahí la gran similitud que se constata en las diferentes figuras pintadas a la pluma y acuarela por Hernando de Ávila, y que delatan ese principio de uniformidad que necesariamente hubo de presidir la realización de las ocho figuras restantes hasta completar el conjunto de 42 –todas masculinas– llegadas hasta fines del siglo XVI: Fernando IV [LÁMINA 57], Alfonso XI [LÁMINA 58], Pedro I [LÁMINA 59], Enrique II [LÁMINA 60], Juan I [LÁMINA 61], Enrique III [LÁMINA 62], Juan II [LÁMINA 63] y el propio Enrique IV¹⁰⁷ [LÁMINA 64]. En todas ellas los monarcas,

¹⁰⁷ El propio Diego de Villalta dejaba constancia escrita acerca del conjunto regio: “*están las figuras estatuas de los Reyes de España, puestas por su orden, desde el Rey don Rodrigo, postero de los Godos, que perdio a España, y luego tras el estan don Pelayo, a quien podemos llamar el primero de*

barbados, aparecen entronizados y coronados, portando la espada con una mano y dejando la otra libre, y habitualmente vestidos con armadura¹⁰⁸ y el rico manto regio por encima.



LÁMINAS 59, 60 y 61:

Retratos de Pedro I, Enrique II y Juan I (*Libro de los retratos de los reyes* de Hernando de Ávila, copia de las imágenes líneas existentes en el Salón de Reyes del Alcázar de Segovia (1594). Madrid, Museo del Prado.

Un condicionante importante a la hora de confeccionar aquellas imágenes regias fue la propia estrechez de los casilicios que las albergaba, lo que implicaría una mayor rigidez y un predominante sentido frontal, solucionándose como verdaderos altorrelieves. Este aspecto habría de afectar tanto al conjunto de la segunda mitad del siglo XIII como al elaborado en el XV. Al tiempo, Hernando de Ávila, a partir de una acuarela tratada de manera densa y articulada en función de trazos sutiles a pluma, muestra una gran variedad cromática en las figuras, que para nada se correspondería con

nuestros Reyes castellanos, que començo a pelear con los moros... y assi estan todos los demas... hasta el Rey don Enrique, quarto deste nombre, sentados en unas sillas a manera de choro de monasterio, en un anden que esta en lo alto de la pared de la sala, todos dorados" (DIEGO DE VILLALTA: "*De Las estatuas antiguas*", fol. 59v. Citado también por COLLAR DE CÁCERES, op. cit. (1983), p. 8).

¹⁰⁸ Es visible la armadura en Alfonso XI, Pedro I y los Trastámara; por tanto, sólo Sancho IV y Fernando IV carecen de tal vestidura defensiva.

la idea primigenia de tallas sólo doradas, obedeciendo entonces a policromías ya Modernas; de hecho, cuando el pintor utiliza oros, los relega a los motivos heráldicos.



LÁMINAS 62, 63 y 64:

Retratos de Enrique III, Juan II y Enrique IV (*Libro de los retratos de los reyes* de Hernando de Ávila, copia de las imágenes líneas existentes en el Salón de Reyes del Alcázar de Segovia (1594). Madrid, Museo del Prado.

En general todas las figuras cuya hechura podría adscribirse al período medieval son un tanto achaparradas. En algunas de ellas los pliegues, muy verticales, denotan un marcado goticismo y una excesiva quietud (D. Pelayo, Favila o Fruela entre otras), que en otros casos es superada mediante un cierto sentido del movimiento en gestos y posturas (Ramiro I, Alfonso X y todos los Trastámara), así como en la mayor variedad de plegados. En todo caso, es la postura escorzada de las piernas el rasgo representativo que denota una mayor incorrección representativa, derivado quizás de la mencionada estrechez del marco arquitectónico, así como también de la impericia de algunos de los escultores (se aprecia sobre todo en Ramiro II, Fernán González, Alfonso VIII y Juan II).

Si se parte por tanto de la probable intervención restauradora –y aun reconstructiva- llevada a cabo por Enrique IV sobre las 34 imágenes del siglo XIII, con la adición asimismo de los 8 retratos restantes hasta su propia persona, se hace preciso entonces prestar una atención especial a los atributos regios de todos ellos. La espada es el emblema por antonomasia que portan todos los monarcas sin excepción, así como para el Cid, mientras Fernán González agarra una albarda. En el caso concreto de Alfonso X, ésta se complementa con una esfera armilar, alusiva a los escritos científicos e históricos por él impulsados, mientras que en el caso de Fernando I y Alfonso *el Batallador* –al igual que la imagen ya renacentista de Alfonso VI, que suponemos inspirada en la antigua- los globos terráqueos inciden en su condición de emperadores, si bien de manera extraña no aparece por la contra en Alfonso VII; por su parte, Fernán González soporta la maqueta de un castillo, en alusión a la creación del reino de Castilla.

Todas las figuras monárquicas ciñen corona real o imperial¹⁰⁹ (esta última en Alfonso *el Batallador*, Alfonso VII y Alfonso X, además de la renacentista de Alfonso VI de nuevo), mientras Fernán González ciñe una condal y el Cid una de laurel de claro sentido heroico; se complementan así con los exóticos tocados, a menudo de tipo morisco, que cubre por completo cada cabeza, formando parte del conjunto de vestiduras del mismo gusto que conforman las galas cortesanas de unos o que incluso se superponen a la armadura al albur de otros. Con la única excepción de Ordoño III y Enrique I –cuyo fallecimiento les sobrevino en plena juventud-, todas las demás figuras muestran barba, alusión clara a la condición madura y, sobre todo, a la sabiduría, poder y prestigio. Finalmente, la excepcional representación de Alfonso IV con los ojos

¹⁰⁹ Se trata de coronas imperiales no muy ostensibles, y sin potencias unidas.

cerrados parece obedecer a un hecho histórico concreto: el vaciado de sus cuencas oculares por mandato de Ramiro II.

Por lo que se refiere en concreto a las imágenes de los Trastámara, con toda seguridad de la segunda mitad del siglo XV, es preciso señalar que para evitar la excesiva monotonía en una sucesión de imágenes regias como ésta, se producen variaciones singulares en posturas -leves giros de cabeza y flexiones distintas de brazos y aun de piernas- y tipología de los emblemas: si la mayoría sostienen la espada en alto, la representación de Enrique IV sin embargo altera la norma y muestra la espada con la punta hacia abajo, apoyada en el suelo; no obstante, la agarra con la mano izquierda por la parte del filo inmediato a la empuñadura, aproximando la mano diestra en disposición de tomarla. Las coronas y los mantos regios son en todos los casos diferentes (tanto en lo que se refiere al color como a los brocados y bordados dorados), y este último es vestido de maneras también distintas en cada uno de los casos (cruzado por encima de un hombro, abrochado en el cuello...); además, tal y como es habitual por la solemnidad de la actitud regia de estas representaciones, el traje es rozagante.

En cuanto a las obras que pudieron servir de precedente, cabe señalar el conjunto de reyes que habitualmente se disponen en las portadas góticas de catedrales como Toledo, ya del siglo XIII. Del siglo XIII también sería la imagen de Alfonso X el Sabio en la portada occidental de la catedral de León, que muy bien pudo haber servido de ejemplo para el mismo monarca Sabio a la hora de concebir las imágenes de este salón. Y asimismo la imagen del apóstol Santiago del monasterio de las Huelgas de Burgos, articulada y con la espada en la mano, que tanto protagonismo habría de alcanzar en la ordenación como caballeros de Enrique II y Juan I -como paso previo a la

propia coronación- se convierte necesariamente en antecedente posible para el conjunto. No obstante, y ante las nulas diferencias existentes entre las obras de Alfonso X y las de Enrique IV -a lo que por supuesto contribuye la probable unificación concebida por Hernando de Ávila en sus acuarelas-, el precedente inmediato para las figuras regias de los Trastámara y anteriores -Sancho IV- sería necesariamente la galería retratística ejecutada por Alfonso X.

V.2.- EL RETRATO REGIO ECUESTRE.

Precisamente es la imagen ecuestre del monarca uno de los tópicos iconográficos que mejor traducen la idea de poder regio. Y en tales representaciones es la espada blandida con la mano derecha la que enfatiza el sentido guerrero de quien debe defender sus dominios de todo enemigo, caracterizado como guerrero -incluso cruzado¹-, en ocasiones coronado el yelmo, y engalanado su escudo y su veloz montura con las armas que de nuevo identifican al rey con su reino².

El empleo del retrato ecuestre regio en la época de los Trastámara fue bastante habitual, si bien quedaría limitado fundamentalmente a tres soportes: la sigilografía, la numismática y la miniatura; por tanto, y a diferencia de la iconografía mayestática, no se conserva -en el difícil caso de que haya existido- ningún ejemplo escultórico en el que se figure a un rey Trastámara cabalgando. Por lo que se refiere a los soportes ya mencionados, se observará en líneas generales un seguimiento de formulismos iconográficos venidos del pasado castellano-leonés y aun foráneo, al ser la imagen regia ecuestre una de las más representadas como muestra de la condición caballeresca del monarca y, sobre todo, trasunto de su supuesta capacidad de guía y defensa del reino y sus súbditos frente al enemigo (temporal o incluso espiritual).

¹ En algunos sellos de Enrique III éste muestra una cruz en el pecho, sobre la armadura, lo que podría comportar un concepto de cruzado (YARZA LUACES, op. cit. (1988), p. 274).

² Sólo en ocasiones el escudo protector acoge las armas de la Banda, orden fundada por Alfonso XI y a la que pronto se le confirió un gran prestigio; es lo que ocurre con la dobla de 50 doblas de Juan II, a la que nos referiremos a continuación.

EN LA SIGILOGRAFÍA.

En la sigilografía la representación del monarca a caballo se remonta ya a la Plena Edad Media. En el caso concreto de los reinos de Castilla y León, ya Alfonso VIII de Castilla (1158-1214) y Alfonso IX de León (1188-1230) habían empleado de manera exclusiva en sus respectivos sellos la iconografía ecuestre como tipo para el anverso, relegando al reverso las armas alusivas al reino. Su empleo por los monarcas sucesivos se perpetuó, ya fuese en el anverso o bien en el reverso -esta última posibilidad se producía cuando en el anverso se disponía la imagen entronizada del monarca-, siendo escogido como exclusivo para los anversos de sus sellos por reyes como Pedro I³.

Precisamente el empleo de la iconografía ecuestre en los anversos de sus sellos de plomo por parte de Pedro I habría de condicionar la propia elección de tipos sigilográficos en el caso de Enrique II. Y es que no puede ser casual que con anterioridad a la muerte de don Pedro el aspirante Trastámara emplease igualmente la representación ecuestre en los anversos de sus sellos, mientras que tras el suceso de Montiel pasase a usar ya de manera exclusiva la iconografía mayestática en sustitución de la anterior, tal y como ya se ha analizado con anterioridad. En concreto son dos los ejemplos que se conservan de sellos de plomo enriqueños anteriores a su definitivo ascenso al trono castellano en 1369, con pequeñas diferencias entre ambos.

De un documento de confirmación de privilegios al monasterio de Santa María de los Huertos de Segovia, expedido por **Enrique de Trastámara** el 13 de febrero de

³ Con la excepción de los sellos de la “poridat”, de placa, en cera roja, donde aparece el busto del monarca.

1367 (estando las cortes reunidas en Burgos), pende un sello de plomo de 56 mms. de diámetro⁴. El tipo ecuestre de su anverso muestra al rey con yelmo coronado; en la mano derecha levanta una espada puntiaguda y hoja acanalada, con un arriaz ancho en forma de hacha; con la mano izquierda levanta a su vez una tarja con la parte superior rectangular y la inferior ojival, blasonada con los castillos y leones alusivos al reino. Por lo que se refiere al caballo, corre éste a la derecha, portando un caparazón largo y de tipo flotante, en el que aparecerían también los blasones castellano-leoneses. La leyenda esta delimitada por dos gráficas, si bien se ve interrumpida por la invasión del campo epigráfico ocasionada por la punta de la espada regia (parte superior) y por las patas del caballo (parte inferior); con las habituales letras capitales, aunque un tanto deterioradas, reza: [† : S] ENRICVS [: DEI : GRACIA : RE] GIS : CAS _ T _ ELLE : E LEGIONIS.

En cuanto al reverso, su tipo gráfico se compone de un sencillo cuartelado en el que alternan castillos y leones. Su leyenda es: † : S : ENRICVS : DEI : GRACIA : REGIS : CASTELLE : E LEGIONIS :. Por tanto, tal y como suele acontecer en la sigilografía, las leyendas del anverso y del reverso son idénticas.

Otro sello de plomo de mayor diámetro (66 mms.) pende de un privilegio rodado de don Enrique de Trastámara a don Pedro González de Mendoza, expedido en la ciudad de Burgos el día uno de enero de 1368. La tipología ecuestre de su anverso resulta muy similar a la del sello precedente, aunque el notable deterioro que presenta no permite concretar ciertos aspectos. La principal diferencia vendrá dada por la rosácea de ocho lóbulos que orla la figuración, con pequeñísimas estrellas de cuatro puntas

⁴ Vid. GUGLIERI NAVARRO, op. cit. (1974), pp. 175-176 (ficha nº. 237).

ocupando los huecos entre la gráfila interna de la leyenda y dicha orla lobulada; y también hay que destacar la sustitución de la tarja por un escudo corto y triangular con el que el jinete defiende su pecho. La leyenda del anverso, dispuesta entre las dos gráficas habituales, está muy desgastada en parte: [† S ENRICVS DEI GRACIA] REX : [CAS]TELLE E LE[GIONIS].

En su reverso el tradicional cuartelado de castillos y leones se ve enriquecido por una orla de ocho lóbulos similar a la del anverso; en cuanto a su leyenda, también inserta entre dos gráficas, está mejor conservada: † S HENRICVS DEI GRAC [IA] RE [GIS : CASTELLE : E LEGIONIS].

Tal y como avanzábamos, con posterioridad a la muerte de Pedro I y el definitivo ascenso de Enrique II al trono castellano, desaparece la iconografía ecuestre regia de los anversos de los sellos del Trastámara, sustituida por la tipología mayestática. Y esta misma línea sería seguida por su hijo y sucesor Juan I de manera invariable a lo largo de todo su reinado. Sin embargo, con la subida al trono de Enrique III, se producirá un nuevo cambio en la iconografía regia sigilográfica, puesto que este monarca recuperará de inmediato el tipo ecuestre como exclusivo para sus anversos⁵. No en vano, a lo largo de los diez años que ciñe la corona castellana hasta su temprana muerte (1406), Enrique III empleará la que se supone idéntica matriz para todos los sellos de plomo salidos de su cancellería, puesto que además de compartir la misma tipología iconográfica, todos los ejemplos conservados tienen un diámetro de 55 mms.

⁵ Vid. GUGLIERI NAVARRO, op. cit. (1974), pp. 206-212 (fichas nº. 278-286).

El tipo ecuestre de estos anversos sigilográficos de **Enrique III** muestra al rey vestido con mallas y loriga, sobre la que se distinguen con dificultad algunas piezas de armadura como la rodelilla sobre el hombro. Lleva el almófar echado, y protege la cabeza con sombrero de hierro. Sobre el pecho se observa una cruz, así como una banda cruzada por encima que semeja flotar como consecuencia del galope. Si con la mano izquierda levanta la espada de hoja ancha y acanalada, arriaz recto formando cruz y amplio pomo esférico, con la derecha agarra ante el costado un escudo corto y de forma triangular. Por lo que se refiere al caballo, corre a izquierda, cubierto con un caparazón flotante; en la parte de este último que se corresponde con el anca se observa un blasón con los habituales castillos y leones del reino. La leyenda, dispuesta entre dos cordoncillos, reza con las inexcusables letras capitales: † S ENRICI : DEI : GRACIA : REGIS : CASTELLE : ET : LEGIONIS.

En su reverso se dispone una cruz lobulada en sus extremos que configura el tradicional cuartelado, alternando en él castillos de tres torres y leones rampantes como alusión al reino. La leyenda es idéntica a la del anverso, también en cuanto a su desarrollo: † S ENRICI : DEI : GRACIA : REGIS : CASTELLE : ET : LEGIONIS.

Como su progenitor, también **Juan II** emplearía de manera exclusiva en los anversos de sus sellos plúmbeos la tipología ecuestre, dejando asimismo para el reverso el cuartelado con las armas del reino. Se conserva un buen número de ejemplos de este período, aunque todos ellos pueden adscribirse a dos modelos que son consecutivos en el tiempo, y cuya aparición se constata ya bajo la minoría de edad del monarca.

Ya de comienzos de 1408⁶ se conserva un temprano sello de plomo de Juan II, de 56 mms. de diámetro, que muestra una tipología ecuestre que cuando menos se mantendrá idéntica hasta el año siguiente. En estos primeros ejemplos el rey viste mallas con guardabrazos y esquinelas; si unas rodellillas se sujetan de los primeros, en las esquinelas aparecen asimismo rodilleras. Con el almófar echado, ciñe su cabeza con un sombrero de hierro. Con la mano izquierda levanta en alto la espada desnuda, corta y aguda, con el arriaz recto formando cruz y un gran pomo esférico; la mano derecha sostiene ante el pecho un pequeño escudo triangular de protección, blasonado con un castillo y un león. En cuanto al caballo, éste galopa hacia la izquierda, cubierto con el característico caparazón flotante. En cuanto a la leyenda que bordea estos anversos, su campo se inscribe entre dos gráficas, rezando sus caracteres capitales: + S : IOHANIS : DEI : GRACIA : REGIS : CASTELLE : ET : LEGIONIS :.

En el reverso, los cuarteles alternando castillos y leones rampantes están conformados por una gran cruz con remates flordelisados. La leyenda es idéntica a la del anverso: + S : IOHANIS : DEI : GRACIA : REGIS : CASTELLE : ET : LEGIONIS:.

Si no antes, por lo menos en 1411 se detecta un cambio de matriz en la sigilografía de la época de Juan II, aunque las modificaciones tipológicas serán mínimas con respecto a los primeros. No en vano cabe destacar únicamente el hecho de que el escudo triangular con el que se protege el monarca aparecerá partido en faja, con el castillo en jefe y el león en punta; asimismo, en el caparazón del caballo, de tela flotante, también figurará el mismo blasón. En el reverso no se detectan cambios

⁶ De un privilegio rodado de confirmación de la institución de mayorazgo hecha por don Pedro González de Mendoza, del 10 de marzo de 1408, pende uno de los más tempranos sellos plúmbeos de la época de Juan II (vid. GUGLIERI NAVARRO, op. cit. (1974), pp. 215-216 (ficha nº. 290). Véanse también las fichas sucesivas (fichas nº 391-393).

significativos. Y en cuanto a las leyendas, cabe mencionar únicamente la desaparición de la T final de la conjunción copulativa: + S IOHANIS : DEI : GRACIA : REGIS : CASTELLE : E : LEGIONIS :. Este nuevo sello será el que perdure hasta finales del reinado de este monarca, y por tanto el que seguiría utilizando al alcanzar la mayoría de edad y tomar personalmente las riendas del reino⁷.

Con Enrique IV desaparece de nuevo la iconografía ecuestre de sus sellos plúmbeos, optando por incluir en tales anversos el busto coronado. Además, en este período también se aprecia un mayor abandono de los habituales sellos de plomo pendientes de hilos o cordoncillos de seda de colores, sustituidos en mayor medida por los sellos de placa sobre papel y cera roja con las armas del reino dentro del habitual escudo cuartelado⁸.

Sin embargo, la iconografía ecuestre como tipo sigilográfico no se perdió tras Enrique IV, sino que se produce una recuperación de la misma en la época de los Reyes Católicos. De hecho, ya en los primeros años de su reinado se hallan algunos documentos castellanos con sellos plúmbeos pendientes que incorporan la imagen ecuestre de don Fernando en el reverso, mientras en el anverso se dispone la reina doña Isabel entronizada⁹.

⁷ Únicamente hay que mencionar la excepción de un sello del primer tipo que aparece pendiente de un privilegio de confirmación del rey de la fundación de siete capellanías en el monasterio de Santa María de Sisla (Toledo), privilegio dado en Valladolid a veinte de febrero de 1420 (vid. GUGLIERI NAVARRO, op. cit. (1974), p. 223 (ficha nº. 301)). Sin embargo, y precisamente por este carácter excepcional dentro del amplio conjunto de nuevos sellos desde 1411 hasta la década de los años cuarenta, deberá considerarse la posibilidad de una reutilización de la mencionada pieza sigilográfica, que sería entonces anterior al documento del que pende.

⁸ Aunque con un uso ya habitual desde antiguo, lo cierto es que tales sellos sobre papel se generalizan con este monarca en mayor medida que con sus antepasados, en un proceso que además se mantendrá constante en los años y reinados sucesivos.

⁹ Vid. GUGLIERI NAVARRO, op. cit. (1974), pp. 425-433 (ficha nº 573 y 585).

Ya bajo el reinado de Alfonso IX de León (1188-1230) se hallan ejemplos sigilográficos de cera en los que la figura ecuestre del monarca ocupa el anverso¹⁰, con el caballo caminando hacia la derecha; porta casco coronado por tres florones, y con la mano derecha porta una espada de hoja ancha, punta roma, pomo esférico, y con el arriaz suavemente encorvado hacia la punta; por lo que se refiere a la silla de la montura, se compone de altos arzones con petral, del que semejan colgar cascabeles¹¹. La leyenda de este anverso aparece cortada por la cabeza del jinete y las patas del caballo, que se introducen en su campo; con las habituales letras capitales, y rodeada por una gráfila de puntos que marca así el borde del sello, reza: † ADEFONSVS : DEI _ GR_ ACIA : REX : _. En cuanto al reverso, si su tipo es un león pasante hacia la derecha, en alusión al reino leonés, la leyenda se muestra como una continuación de la del anverso: † LE _ GION : E _ TGALL : _. Es preciso finalmente tener en cuenta que Alfonso IX de León empleó en sus sellos de manera exclusiva esta iconografía ecuestre.

Más completa se muestra sin embargo la imagen ecuestre de los anversos sigilográficos de Alfonso VIII de Castilla (1158-1214). En ellos acostumbra el monarca a cubrir la cabeza con un casco normando con nasal y “trascoles”, al tiempo que porta la espada y se protege con un escudo de forma ovoide. En algunos ejemplos incluso Alfonso VIII se viste con armadura consistente en loriga de malla con almófar, calzas y acicate de hierro de clavo sobre el talón, e incluso el caballo también puede aparecer

¹⁰ Vid. GUGLIERI NAVARRO, op. cit. (1974), pp. 7-13 (fichas nº. 3-12).

¹¹ Vid. GUGLIERI NAVARRO, op. cit. (1974), p. 9 (ficha nº. 7).

defendido en la parte del cuello por la “brunia” (especie de loriga de cuero que está reforzada por placas circulares de metal)¹².

EN LA NUMISMÁTICA.

Si como en la miniatura (caso del *Tumbo A* de la catedral compostelana entre otros ejemplos), también en los sellos esta tipología ecuestre se remonta ya a la Plena Edad Media -manteniendo luego una absoluta vigencia-, en la numismática sin embargo su tímida aparición en Castilla con Alfonso VIII no tuvo continuidad inmediata; y de hecho será preciso esperar al propio **Enrique II** para hallar una acuñación en la que aparece una imagen ecuestre del monarca con corona y espada en alto [**LÁMINA 65**]; no obstante, se ha sugerido que esta dobla de 35 maravedís pudo haber sido acuñada en Burdeos hacia 1367 -por tanto antes de la muerte de Pedro I-, a imitación del *franco* de Juan II de Francia¹³.

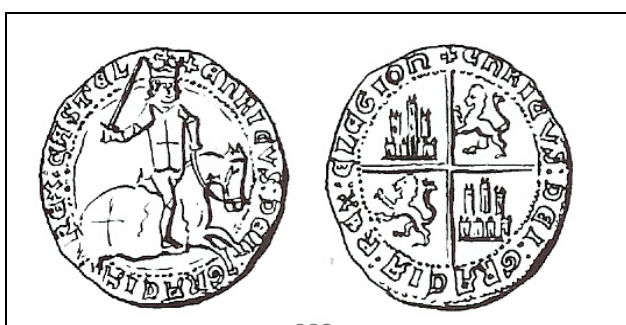


LÁMINA 65:

Dobla de 35 maravedías de Enrique II. ¿Burdeos?. Ca. 1367.

[Imagen: *Catálogo general...*, nº 399, p. 97.]

¹² Vid. GUGLIERI NAVARRO, op. cit. (1974), pp.14-29.

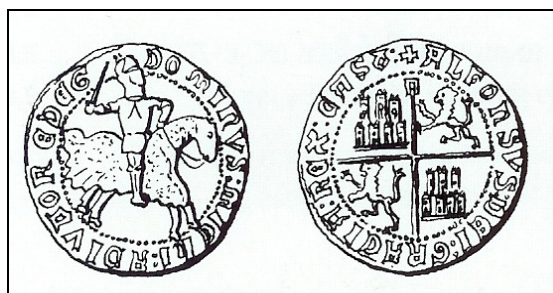
¹³ GIL FARRÉS, O.: *Historia de la moneda española*, Madrid, 1976 (2ª ed. ampliada), p. 350. Este autor señala asimismo que fueron numerosas las falsificaciones llevadas a cabo por Enrique de Trastámara con anterioridad a su subida al trono, muchas realizadas en la Aljafería de Zaragoza con el apoyo de Pedro IV de Aragón, quien cobraba un 12% de la operación.

De hecho, y tras esta fugaz aparición, de nuevo se prescindirá de tal modelo en la numismática hasta las doblas del pretendiente don **Alfonso de Ávila** [LÁMINA 66], con la única y rarísima excepción de las magníficas doblas de oro de 20 doblas de **Juan II**: su exagerado módulo y peso obligan a considerarlas como auténticas piezas preciosas de limitadísima y especial difusión [LÁMINA 67], destinadas posiblemente para obsequio de altos personajes¹⁴, y donde la influencia iconográfica europea habría sido asumida en aras a lograr el reconocimiento general a la grandeza y poder del monarca castellano¹⁵.

LÁMINA 66:

Dobla del pretendiente Alfonso de Ávila. Ávila (1465-1468).

[Imagen: *Catálogo general...*, nº 836, p. 186.]



En la dobla de a veinte el escudo con el que se protege el jinete regio ya no está decorado con las armas del reino, sino que presenta las dos cabezas de león mordiendo una banda, en alusión a la orden de caballería homónima que de insignia pasa a convertirse en divisa personal del rey¹⁶; al fin y al cabo Juan II será el gran impulsor de la renovación de esta Orden de la Banda, y su presencia en tan extraordinaria tipología

¹⁴ Vid. GIL FARRÉS, op. cit. (1976), pp. 349 y 360.

¹⁵ Es notable la gran semejanza estilística entre la representación ecuestre de Juan II en esta dobla de a veinte y la que del mismo monarca figura en el *Gran Armorial Ecuestre* de la Biblioteca del Arsenal de París.

¹⁶ MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, F.: *Heráldica medieval española*, tomo I: *La Casa Real de León y Castilla*, Madrid, 1982, p. 191. Hay que señalar asimismo que el escudo refiere la dimensión más humana del monarca y, por consiguiente, el componente efímero del poder real (NIETO SORIA, J.M.: *Ceremonias De la realeza. Propaganda y legitimación en la Castilla Trastámara*, Madrid, 1993, pp. 116-117 (para nota p. 191)).

numismática buscaría ensalzar al monarca-guerrero y prestigiar en mayor medida su figura militar, haciéndolo partícipe y protagonista del floreciente mundo de la caballería.



LÁMINA 67:

Dobla de 20 doblas de Juan II (90'9 g.). Sevilla. (París, Gabinete de Medallas de la Biblioteca Nacional de Francia).

[Imagen: *Catálogo general...*, nº 613, p. 136]

Si con respecto al caso de Enrique de Trastámara la influencia francesa se presenta como probable justificación, con respecto a la excepcionalidad de la moneda áurea de Juan II –cuyo módulo implica su posible uso como presente, y por tanto alejada por completo de la circulación- ha de ser el anhelo personal del monarca lo que justifique su realización. Y es que semejante compendio compositivo y ornamental parece más propio de las fantásticas representaciones de los *Armoriales* del momento, con una absoluta mediatización por parte de los gustos caballerescos de la corte de Juan II. Y por extensión, y quizás con el propósito de remarcar la diferencia al tiempo que incidir en un supuesto respaldo militar de buena parte de la nobleza –caballería-

castellana del momento, los numismas de don Alfonso de Ávila no serían más que una pretendida continuación de una tradición previa nunca asumida por la numismática castellana. Así, mientras la iconografía mayestática aparece tanto en la sigilografía como en la numismática, pudiendo sospecharse incluso préstamos entre ambos soportes, por el contrario la iconografía ecuestre se mantendrá casi exclusivamente vinculada al ámbito de la sigilografía.

EN LA MINIATURA.

Quizás por ello dicha iconografía ecuestre era plasmada hacia 1456 en las representaciones dibujísticas a pluma del recientemente fallecido Juan II y de su sucesor Enrique IV en el *Árbol genealógico de los reyes de Castilla y León* de Alonso de Santa María, obispo de Cartagena¹⁷. Si bien es cierto que en los restantes dibujos de este códice los tipos regios resultan muy variados -dentro de una total simplicidad- para evitar la repetición sistemática, llaman sin embargo la atención los ya mencionados por su mayor cuidado técnico y complejidad formal, sin pasar por alto las aplicaciones cromáticas. Esta iconografía ecuestre de Juan II [LÁMINA 68], coronado sobre casco, con armadura y espada en alto y con la montura también engalanada y protegida para la lucha, contrasta con la interpretación “a lo musulmán” de Enrique IV [LÁMINA 69]; desde las vestimentas al escudo y desde la corona sobre un turbante hasta la espada envainada y la lanza en la mano derecha en posición de ataque, la extraña iconografía militar del monarca enriqueño parece aludir a la incursión militar llevada a cabo contra

¹⁷ A.H.N., Sección de Códices, Códice 983.

el reino de Granada en 1455, y cuya escasez de beneficios por la tibieza de la “razia” tan gran malestar habían provocado entre los nobles que lo acompañaron.



LÁMINA 68:

Juan II. *Genealogía de los reyes* (A.H.N., Código 983, fol. 43v.).

LÁMINA 69:

Enrique IV. *Genealogía de los reyes* (A.H.N., Código 983, fol. 45v.).

En ambos dibujos sendos soles aparecen engalanando el escudo protector -Juan II- o la grupa del caballo -Enrique IV- como posible glosa de la máxima de San Jerónimo señalando que “*en Occidente se ha levantado el sol de justicia*” a la que se refería Sánchez de Arévalo¹⁸, amigo del propio Alonso de Cartagena, y ambos a su vez

¹⁸ Vid. YARZA LUACES, J.: *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*, Toledo, 1993, p. 14. Aunque la cita escrita es posterior a la fecha dada a este código, es de suponer que la idea ya estaría presente en el intelectual.

serviciales apoyos para los monarcas castellanos. Constantino había sido el primer monarca de la cultura occidental cristiana emparentado iconográficamente con el sol, si bien los teólogos cristianos abominaban inicialmente el culto solar y astrológico por causa de la sólida tradición pagana derivada del mundo romano, por lo menos hasta la elección del 25 de diciembre –día del nacimiento del Sol en la religión pagana- para la fijación del nacimiento de Cristo¹⁹. Es aquí por tanto donde debe inscribirse la referencia agustiniana. Y por lo mismo, donde habrán de justificarse las dos presencias solares: desde un punto de vista simbólico, de reafirmación del poder y prestigio de ambos monarcas, sin nada que ver con el simple motivo de orden heráldico.

LÁMINA 70:
 Enrique IV. *Genealogía de los reyes* (Madrid, Biblioteca del Palacio Real).



La ingenuidad del códice anterior se opone claramente a la iconografía más oficial y por tanto conservadora de otro de los ejemplares de la misma *Genealogía de*

¹⁹ Puede verse al respecto de esta cuestión MÍNGUEZ, V.: *Los reyes solares. Iconografía astral de la monarquía hispánica*, Castellón, 2001, p. 39.

los Reyes, y además ya ampliada. Entre los dibujos ligeramente sombreados de este códice de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid interesa especialmente la imagen de Enrique IV [LÁMINA 70], por cuanto lo vuelve a representar montado a caballo y con ricas vestiduras; lo más destacado sin embargo es que el animal está aplastando con sus pezuñas cuatro cabezas humanas, tres de ellas con el turbante alusivo al enemigo islamita, y la cuarta con rasgos negroides. Si el modo de representación no deja de recordar al empleado para los emperadores antiguos²⁰, en esta imagen se ha visto concretamente una evocación al nuevo Constantino o al Carlomagno vencedor de los musulmanes²¹; es posible que la conquista de Gibraltar de 1462 hiciera albergar nuevas esperanzas en el avance de la Reconquista. En el texto que acompaña a la imagen se señala con respecto a esta representación de Enrique IV que “*pintasse en el caualllo armado porque rescebido el cetro e gouernacion del rreyno luego fizo guerra a los moros / e a la manera de la gineta porque de aquella manera de cauallgar mas de grado a menudo acostumbra*”²².

Al estar inspirado este códice palatino de la *Genealogía*, escrito en castellano, en la edición también ilustrada del que se conserva en el Archivo Histórico Nacional (1456), es lógico que el primero también incorporase por tanto la iconografía ecuestre para representar a Enrique IV, con la salvedad de la sustitución de aquellas ropas y armas exóticamente moriscas por otras ya propias de un monarca cristiano, si bien son ahora las cabezas que pisotea el caballo las que aluden a su condición de *miles Chisti* contra el reino granadino, lo que se ratifica a tenor del fantástico remate en granada del

²⁰ YARZA LUACES, op. cit. (1993), p. 14.

²¹ IBIDEM.

²² TORMO, op. cit. (1916), p. 235, nota 2.

sombrero con corona del monarca. Sin embargo, parece extraño que aun partiendo del principio de fidelidad de esta edición con respecto a la anterior, sin embargo no se añadiesen las figuras de la reina doña Juana –segunda esposa del monarca, desde 1456- y sobre todo de la princesa Juana, nacida en 1462, esto es, antes de la elaboración de la primera traducción al castellano de la *Genealogía* por Juan de Villafuerte en 1463²³.

Bien es cierto que a Alonso de Cartagena sólo le dará tiempo de constatar los primeros momentos del reinado de Enrique IV, algo que se mantiene en la traducción al castellano posterior, sin nuevos añadidos²⁴; por tanto, y como ya se señaló en el caso de la edición del Archivo Histórico, al no haber nacido todavía un heredero o heredera el papel de la reina se vería del todo relegado en una obra genealógica como ésta, sin que apareciese por ello representada. No obstante, y en una edición tan cuidada como ésta, elaborada además después del nacimiento de la infanta doña Juana y de su juramento como Princesa de Asturias, semeja un tanto extraño que el dibujante, dada su gran meticulosidad, no representase a las dos figuras femeninas ya, sobre todo cuando la reina doña Juana ya aparecía nombrada en el texto de Cartagena: aunque la princesa no apareciese en el párrafo correspondiente, sin embargo su inclusión gráfica hubiese dejado adecuada constancia de la transmisión genealógica del reino.

Por todo ello cabe entonces conjeturar la posibilidad de que dicha edición ilustrada de la *Genealogía de los reyes* de Alonso de Cartagena del Palacio Real de Madrid fuese llevada a cabo entre 1468 y 1470. Es en este período corto de tiempo

²³ El *Libro de la Genealogía*..., op. cit. (1995), p. 63.

²⁴ “...después venido a Córdoba celebró [el rey] sus bodas con la rreyna doña Juana su muger fija del rrey don duarte de Portogal ca por algunas cosas por autoridad del papa Nycolao quintose partiera de doña Blanca fija del rrey don Juan de Nauarra su tio que vino conjera” (TORMO, op. cit. (1916), p. 235, nota 2).

cuando Enrique IV, por las conversaciones y Tratado de los Toros de Guisando (19 de septiembre de 1468) decide nombrar como heredera del reino a su hermanastra doña Isabel, anulando así las opciones de la princesa doña Juana –por creerse hija de Beltrán de la Cueva- y declarando además la nulidad de su matrimonio con la reina doña Juana. Sin embargo, un nuevo cambio de voluntad del monarca hace que el 26 de octubre de 1470 que de nuevo el reino vuelva a proclamar solemnemente a doña Juana *la Beltraneja* como heredera legítima del trono en el Campo de Santiago, junto al Lozoya, lo que desencadenará los conflictos posteriores entre las dos aspirantes.

Faltan en el códice palatino las hojas con los dibujos correspondientes a Alfonso VI y Juan II, ambos monarcas representados conforme a la iconografía de poder ecuestre. En el texto que describía al primero señalándose que estaba pintado “*este rrey don Alfonso armado en su cauallo porque gloriosamente muchas batallas gano*”²⁵, acompañado por los restantes miembros de la familia regia. Por lo que se refiere a Juan II, el texto alusivo a la desaparecida hoja dibujada señalaba al respecto de la imagen:

“Pintase armado el rrey don Jhan en su cauallo porque en diuersas guerras e batallas poco menos todo lo mas de su vida fizo ocupado asy sobre de çeules e comarcanas disensiones dentro en su rreyno como tambien algunas bezes contra los rreys de Aragon e Nauarra / otras bezes contra los moros la qual guerra el tenia mucho en voluntad aunque por otras guerras civiles e domesticas non la podia continuar / pintase en el margen la rreyna doña Maria su muger primera, e de yuso della el principe don Anrique su

²⁵ TORMO, op. cit. (1916), pp. 228-229, nota 3.

primogénito que oy rreyna / ... / e las infantes dos fijas suyas doña Catalina e doña Leona que ante la cumplida hedat fallecieron / de la otra parte se pinta la rreyna doña Isabel su muger / e de yuso della el infante don Alfonso e la infanta doña Isabel sus fijos en edad de niñes / cuyo estado e vida la misericordia del Señor con prosperidad guarde / y pintase maestro Vicente flayre de la horden de los predicadores que en tiempo deste rrey... que mereció ser canonizado e pusto en el catalogo de los santos”²⁶.

A su vez, el este mismo código genealógico de la Biblioteca de Palacio también aparece representado en rey Fernando III [LÁMINA 71] conforme a los postulados del retrato ecuestre. El dibujo muestra al rey montado a caballo, a las puertas de Sevilla, que recoge de manos musulmanas las llaves de la ciudad tras su conquista. El monarca, vestido con armadura aunque sin yelmo en la cabeza –sustituido por un tocado de corte morisco–, porta asimismo la espada envainada; llama la atención el escorzo de la montura, dispuesta en tres cuartos, pese a la incorrección de la perspectiva. Al tiempo resulta llamativa la atención dispensada a la representación de la ciudad hispalense, cuya conquista fue uno de los hitos más importantes del reinado del monarca: además de estar identificada por un *tituli* superior (*Se-uilla*), tanto las murallas, con esbeltos y finos torreones tan característicos de la arquitectura musulmana, como la torre del fondo, que se supone la vieja Giralda, contribuyen a verificar la imagen concreta de la urbe. No obstante, ese afán fidedigno se observa todavía más evidente en la plasmación de lo que cabe relacionar con la propia catedral levantada en el siglo XV, pues sorprendentemente los rosetones, hastiales y cruces de remate, además de la propia Giralda a su lado, así parecen confirmar la identidad del edificio; por tanto, el pintor ha

²⁶ TORMO, op. cit. (1916), p. 235, nota 1.

querido primar una ubicación reconocible hacia 1470 de Sevilla frente a cualquier otro interés de tipo histórico. Como viene siendo habitual en estos dibujos genealógicos, en una franja situada a la izquierda se disponen los retratos de los restantes miembros de la familia real.

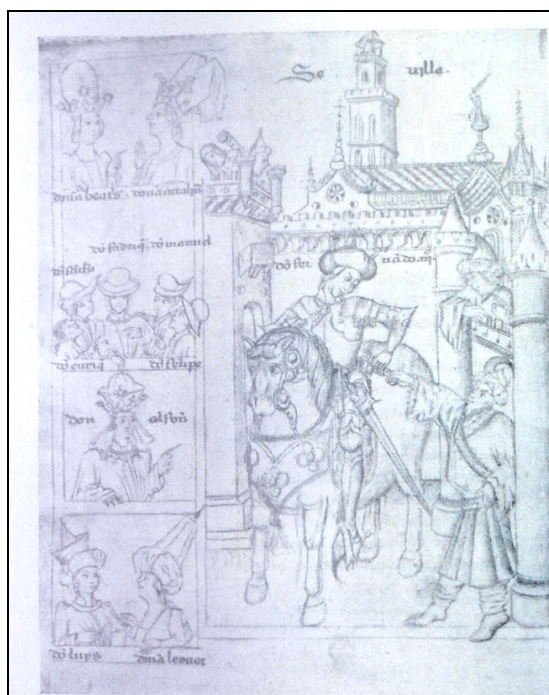


LÁMINA 71:

Fernando III.
Genealogía de los
reyes (Madrid,
B.P.R.).

El análisis de la iconografía ecuestre regia del período Trastámara exige, como en otras tipologías, una revisión de los precedentes histórico-artísticos. Así, ya desde tiempos de Alfonso XI se había producido una renovación del sentido de la caballería, tanto en su vertiente ética como militar²⁷. Cuando el antecesor de la Casa de Trastámara alcanzó la mayoría de edad, su orientación política tuvo como finalidad la pacificación del reino y el control y sumisión de la nobleza, pasos previos para alcanzar la ansiada centralización administrativa y acometer la guerra contra el reducto musulmán de la Península. Precisamente semeja que Enrique IV pretendió una nueva revitalización de la

²⁷ GARCÍA DÍAZ, I.: “La política caballeresca de Alfonso XI”, *Miscelánea Medieval Murciana*, XI, 1984, pp. 117-133 (para nota p. 120).

idiosincrasia caballeresca más allá de las iniciativas más bien lúdicas emprendidas al respecto por su padre; y en esta misma línea, cuyo fin primordial parece ser la definitiva sumisión de la nobleza ante la persona regia, parece tener sentido esa apresurada marcha contra el reino nazarí nada más subir al trono castellano. Al fin y al cabo es la recuperación del honor y gloria del pasado reconquistador el que se quiere actualizar como fórmula de cohesión interna en el reino y en última instancia refuerzo del poder de la figura monárquica.



LÁMINAS 72 y 73:

Alfonso IX de León y Alfonso X de Castilla y León. *Tumbo A* de la catedral de Santiago de Compostela (siglo XIII).

Pero no han de olvidarse otros precedentes tan destacados como los retratos regios ecuestres que, datados ya en el siglo XIII, se contienen en el *Tumbo A* de la catedral de Santiago de Compostela: los retratos de Alfonso IX de León [LÁMINA 72] y Alfonso X de Castilla y León [LÁMINA 73]. Participan éstos un modelo que resulta ciertamente parecido al que todavía dos siglos más tarde se ofrece como absolutamente

vigente, esto es, la imagen del rey como caballero y, en última instancia, como *miles Christi* capaz de salvaguardar la fe y sobre todo el reino. No deja de resultar curioso que en estos años finales del Medievo se produzca una verdadera reflexión y vuelta hacia unos posicionamientos más propios del período álgido de la Reconquista. Pero de nuevo será la realidad político-religiosa del momento lo que explique semejante realidad.

V.3.- OTRAS VARIANTES ICONOGRÁFICAS DE PODER.

Este apartado queda referido a la *imago regia* como metáfora del cuerpo político en varios apartados, en los que, además, se suplanta su actitud sedente y ecuestre por la postura en pie, asumiendo varios gestos asociados con la milicia, con el derecho o justicia, así como también con los atributos que corresponden a su *potestas*. Se incluye asimismo la tipología iconográfica de la efigie regia, por aludir asimismo al poder a partir de la simple presencia del busto coronado del monarca.

EL REY COMO METÁFORA DEL CUERPO POLÍTICO: EN LA MILICIA, EN EL DERECHO O EN LA JUSTICIA, CON LOS ATRIBUTOS DE LA POTESTAS.

En el manuscrito de la *Genealogía de los Reyes de Castilla* del Archivo Histórico Nacional aparece una serie de retratos en los que el monarca aparece figurado de pie, portando los *regalia* como muestra de su poder y capacidad victoriosa en la lucha. Habitualmente representado de manera frontal, esta iconografía incluye siempre

la corona identificativa de la condición monárquica ciñendo su cabeza, así como la espada o, en su defecto, el cetro, agarrados con la mano derecha. Y aunque son más frecuentes las imágenes con traje talar, es decir, las ricas vestiduras que se vinculan con el soberano, en algunas ocasiones aparecerá vestido con la armadura que connota una mayor actividad guerrera en ciertos reinados.

Tanto las distintas características fisonómicas de los retratos de esta *Genealogía* del Archivo Histórico Nacional, junto con otras diferencias como los alargados dedos de las manos o la plasmación de un traje ya no rozagante, constituyen aspectos que obligan a considerar la intervención de dos manos diferentes en estos dibujos a pluma, habiendo de establecerse como última realización del primer artista el retrato de Atanagildo y como primera ejecución del segundo dibujante el identificado como Liuva (ya de pie y portando un largo cetro mientras ciñe la espada envainada a la cintura). Por lo tanto, el primero de los dibujantes será reconocido teniendo en cuenta su mayor precisión lineal, la plasmación de cabellos conformados por pequeñas y abundantes líneas, una mayor libertad en la plasmación de los ojos (sin que en ocasiones falten incluso las sombras que acrecientan la expresividad de las miradas), dedos más cortos y, finalmente, en caso de vestir amplios trajes, éstos siempre serán rozagantes, tanto en las figuras sentadas como erguidas. Estas últimas, además, resultarán siempre más esbeltas y elegantes que las de su sucesor.

Tanto la plasmación de la iconografía mayestática como la inclusión -más bien escasa- del cetro en vez de la espada en algunos ejemplos de esta edición miniada de la *Genealogía* de Alonso de Cartagena parece más bien responder al deseo de incidir en el carácter pacífico del monarca o de su reinado; de este mismo modo también se explica

la presencia del amplio traje largo, ceñido en la cintura y con alto cuello, característico de la moda cortesana de la segunda mitad del siglo XV²⁸. Por el contrario, se prefiere la postura erguida para reforzar el carácter belicoso de los monarcas. Por lo que se refiere a la inclusión de más personajes, con ello se busca recrear una escena en relación con la vida y hechos más destacados de cada reinado, a partir de aquellas figuras que marcaron históricamente el devenir del mismo; se incluye en esta variedad iconográfica la propia muerte del monarca en caso de que ésta fuese violenta, retocando con tinta roja la supuesta sangre que brota de las heridas mortales. De cualquier manera, la iconografía regia en general de esta *Genealogía* (y por tanto no sólo las representaciones mayestáticas) del Archivo Histórico Nacional hace descansar, como es habitual, en la presencia de la corona ciñendo las respectivas cabezas la referencia básica para la identificación de la condición regia del representado.

En la segunda de aquellas miniaturas, **Alarico** aparecía ya de pie y “de punta en blanco” [LÁMINA 74], como verdadero cruzado, protegido su cuerpo por una armadura completa (con la gran corona sobre el propio yelmo), blandiendo la espada con la mano derecha y apoyado con la izquierda en el significativo estandarte con la cruz, conforme señalaba el texto de Alonso de Cartagena: “*Píntase Alarico con una espada desnuda en la diestra, y en la siniestra un pendón enarbolado, haciendo acometida impetuosa contra una ciudad por la conquista y asalto de Roma, cabeza del mundo*”²⁹; al fin y al cabo, al asaltar y saquear la ciudad, “*no permitió que su gente*

²⁸ Vid, BERNÍS, op. cit. (1979).

²⁹ *El Libro de la Genealogía de los reyes de España de Alfonso de Cartagena*, tomo II (estudio, transcripción y traducción por B. PALACIOS MARTÍN), Valencia, 1995.

hiciese agravio a los que se habían valido de los templos”³⁰. De fondo, precisamente, la urbe romana en una visión perspectílica que quiere resaltar la fortaleza de sus murallas, tras las que se intuyen aquellos edificios religiosos nombrados en el texto. Lejos de aparecer demasiado envarado, el dibujante quiso plantear una imagen regia más suelta y dinámica, de modo que además de levantar la espada, dobla su rodilla izquierda en un gesto que busca resaltar el principio pierna fija-pierna libre.



LÁMINAS 74 y 75:

Alarico y Sisebuto de la *Genealogia de los reyes*. 1456 (B.P.R., fols. 9r. y 17r.).

Una imagen especialmente interesante del rey erguido, en armas, es la que corresponde a **Sisebuto** [LÁMINA 75]. De nuevo tal esquema responde a lo reseñado en el texto de Alonso de Cartagena: “*Píntase armado con el brazo y espada levantada, como ejecutando el golpe, para denotar su valor y victorias; embrazando un escudo,*

³⁰ IBID.

por divisa una cruz blanca en campo rojo, para denotar en celo de la fee que siempre ardió en su pecho: semejantes divisas adornan los escudos de los reyes y soldados españoles que, invocando el nombre de Santiago al romper la batalla, contrastan las huestes de los infieles”³¹. Ante tales consideraciones, el dibujante decidiría plasmar un retrato especialmente cuidado en lo que a la iconografía se refiere, por cuanto Sisebuto aparece vestido con armadura completa a excepción del yelmo (en su cabeza sólo aparece la corona), y portando la espada con la mano izquierda mientras con la otra agarra el escudo que cubre su lado derecho. Llama la atención el enmarque, por cuanto decoraciones fitomórficas ocupan las esquinas superiores para conformar la idea de un arco protector a modo de hornacina; asimismo, el tipo de escudo con el remate inferior alargado y ligeramente vuelto hacia un lado remite, al igual que la armadura, a la moda caballerescas de mediados del siglo XV, y donde Italia parece influir de una manera especialmente destacada³²; finalmente, la propia postura del rey, con las piernas abiertas y ligeramente retrasada la izquierda con respecto a la derecha, presupone la ilusión de una espacialidad que, no obstante, se niega en última instancia por la falta de capacidad técnica del dibujante a la hora de representar escorzos y formas anatómicas veraces. Este tipo de representación tan caballerescas del soberano debe ponerse en relación con la tradición imperante al respecto en el siglo XV, y más en concreto, en lo que concierne a esta particular iconografía, a las imágenes de procedencia italiana sobre todo; no en vano esa misma tradición será la que influya en artistas italianos del siglo XV como Paolo Uccello a la hora de realizar diversos retratos de caballeros de la época, como los de la famosa *Galería de personajes ilustres* de Villa Carducci.

³¹ IBID.

³² Vid. RIQUEL, op. cit. (1968).

También vestidos con armadura, aunque tumbados en el suelo y con marcas de sangre alusivas a su fallecimiento, se representa a aquellos monarcas de espíritu y hechos belicosos, y que murieron de manera violenta. Así ocurre con Ataúlfo, Teodoredo, Alarico II y Amalarico. En el caso concreto de **Ataúlfo** [LÁMINA 76] se especifica la adopción de tal tipología iconográfica en el propio texto, repitiéndose de manera similar en los otros tres: “*Estando en Barcelona conversando con sus confidentes, le atravesaron la garganta con un puñal. Pintase armado por el uso que tuvo de las armas, y rebolcado en su sangre por haver padecido muerte violenta*”³³.

LÁMINAS 76 y 77:

Ataúlfo y Theodorico II de la *Genealogía de los reyes*. 1456 (B.P.R., fols. 9v. y 12r.).



El retrato de pie de **Theodorico II** muestra cambios notables [LÁMINA 77]: una amplia túnica rozagante bajo el manto sustituye ya a la armadura como vestimenta,

³³ *El Libro de la Genealogía de los reyes de España de Alfonso de Cartagena*, tomo II (estudio, transcripción y traducción por B. PALACIOS MARTÍN), Valencia, 1995.

al tiempo que se apoya en un largo cetro a la manera de vara de justicia. Además de la exótica corona rematada en una especie de bulbo vegetal, característica de las maneras rebuscadas tan propias de estas décadas centrales del siglo XV, también debe ser destacada la presencia de una barba: su escasa presencia en el código le imprime un significado concreto que, como es habitual en estos casos, remite al deseo por evocar la longevidad del protagonista; al fin y al cabo su dilatada presencia en el trono hispano se alargó desde el año 510 al 531. El texto al que complementa establece los parámetros propios que ha de cumplir su representación: “*Píntase anciano de canas y prudencia, con ropaje majestuoso, representando autoridad en el semblante*”³⁴.



LÁMINAS 78 y 79:

Liuva I y Recaredo de la *Genealogía de los reyes*. 1456 (B.P.R., fols. 14r. y 15v.).

Otros retratos como los de **Liuva I** y **Recaredo**, con los monarcas también erguidos, optan por el habitual traje talar, ceñido en la cintura, que estiliza la figura

³⁴ IBID.

junto con el propio contraposto adoptado por ambas. El segundo [LÁMINA 79] agarra con la mano derecha una cruz procesional en alto, haciendo lo mismo con la espada que porta con la contraria; la presencia emblemática doble responde al propio texto, aunque no así su postura de pie: *“Píntase en traje pacífico, sentado en un trono. Fue uno de los más ilustres y memorables reyes de España. Tiene una cruz levantada porque extirpó de su monarquía la perfidia de los arrianos, y desde entonces no ha saltado en España ninguna zentella de herejía de las muchas que han abrasado a los otros reinos. También se pinta con una espada levantada en la diestra, porque dio batallas y alcanzó victorias por su persona y por las de sus generales”*³⁵.

Liuva I [LÁMINA 78] sin embargo porta el cetro -abalaustrado y con remate flordelisado muy cerrado- con la izquierda, mientras con la derecha semeja agarrar un probable *globus* sin el habitual remate crucífero; a su vez asoma por la izquierda del traje la empuñadura de una espada, que sugiere así estar envainada y colgando del cinturón. En este caso concreto, el cuidado iconográfico puesto en la figura de Liuva I ha de ser contemplado no como el simple resultado de buscar la variedad en la galería de retratos del códice, sino que su ascenso al trono francés bien pudiera justificarlo: *“...nombró por sucesor de su corona a Leovegildo, o Leovigildo, su hermano, y repartió con él en vida la monarquía, encomendándole la asistencia de España con título de provisor general; y ciñendo su fortuna a tanto más seguro quanto menos dilatado gobierno, se contentó con el cetro de Francia, donde en Narbona pasó desta vida en paz. Píntase en traje pacífico, porque no tuvo espíritus belicosos”*³⁶. Y todo su conjunto emblemático se completa, lógicamente, con la ineludible corona ciñendo su cabeza.

³⁵ IBID.

³⁶ IBID.

Finalmente, hay que señalar que esta miniatura sería la primera de las realizadas por el nuevo dibujante que se hace cargo de la continuación de la obra de iluminación, sustituyendo a otro anterior y más capaz técnica y estilísticamente.



LÁMINA 80:

Leovigildo de la *Genealogia de los reyes*. 1456 (B.P.R., fol. 14v.).

También en el dibujo que se inserta entre ambos, correspondiente al *gloriosissimus*³⁷ rey **Leovigildo** [LÁMINA 80], el artista quiso dejar constancia de la importancia del mismo, no tanto por su propia imagen retratística -jubón y calzas, con largo manto rozagante sobre el brazo izquierdo, con el que agarra la espada envainada- como sí por los pequeños dibujos que flanquean su recuadro por su parte derecha. En cualquier caso, las consignas representativas ya están participadas textualmente en el códice, con la única modificación en la disposición de la espada del rey: “*Píntase con ropaje majestuoso y pacífico, porque afectó hermanar el blasón de guerrero con el título de legislador. A esta causa escribió leyes, las cuales hallan poco apoyo en su persona y poca madurez en su acuerdo. Tiene una espada levantada [¿?] por haver*

³⁷ Así figura en la inscripción identificativa del retrato, con los habituales caracteres rojos.

sido príncipe de espíritu soldadesco. Píntanse a la margen Severiano, caudillo mayor de Carthagená, y Teodora, suegros de Leovigildo; san Leandro y san Isidoro, arzobispos de Sevilla, san Fulgencio, obispo de Tánger, hijos de Severiano y Teodora; Florencia, abadesa, Theodosia, reina, muger de Leovigildo, entrambas hijas de Severiano y Teodora; píntase también san Hermenegildo sirviéndole una alabarda de diadema con que se corona el glorioso godo”³⁸. La granada que sustituye al florón central de la corona no deja lugar a dudas acerca de la elaboración de estos dibujos en tiempos de Enrique IV.

Comenzando por la parte superior, las figuras de dos prelados sentados en sus cátedras, con sus vestiduras litúrgicas y los respectivos báculos, habrán de ser identificados como los arzobispos san Leandro y san Isidoro, adalides del triunfante catolicismo en el III Concilio de Toledo; además, el primero predicó la fe católica, convirtiendo al propio San Hermenegildo (hermano de Recaredo) e instigando a su vez la conversión del propio Recaredo y con él de todo el reino hispano-visigodo, abandonando por fin el arrianismo. Los dos personajes en pie del segundo registro, un dama piadosa –con el rosario y la Biblia abierta en las manos- y un cortesano, podrían quizás representar a Severiano y Teodora, suegros de Leovigildo, dado el sentimiento de religiosidad que profesaba la madre de ambos arzobispos. En el tercer registro se figura ya un balcón, tribuna o frontal ornamentado profusamente mediante formas geométricas, y donde otra pareja habrá de ser identificada con el propio Recaredo como príncipe que habría de suceder en el trono hispano a su padre –ya que ciñe su cabeza con una corona- y su madre –y esposa de Leovigildo- Theodosia, también hija de Severiano y Teodora, presente dado su importante papel genealógico. Ya en la parte

³⁸ *El Libro de la Genealogía...*, op. cit. (1995).

inferior, habrá de reconocerse a san Fulgencio, obispo de Tánger, como el prelado sentado en su cátedra, mientras que a su lado dos figuras sedentes, una de ellas con una alabarda en la mano, parecen hacer referencia al martirio de san Hermenegildo a instancias de su propio padre: “*Haviendo cercado a su hijo Hermenegildo en Sevilla, le prendió por trato y aleve entrega. Aherrojado pues en una cárcel obscura, le atormentó con diversos instrumentos de crueldad, hasta partir la cabeza del santo mártir con una alabarda porque rehusó contaminar su fee con la herejía de los arrianos*”³⁹; por tanto, y aun cuando el texto no lo clarifica, el autor del dibujo semeja ser conocedor de la decapitación de san Hermenegildo en Tarragona el 13 de abril de 585 por orden del duque Sisberto al negarse a abjurar del catolicismo, lo que explicaría que la figura con la alabarda no porte corona, como correspondería a una figura que representase a un monarca.

LÁMINA 81:
Giselarico de la *Genealogía de los reyes*. 1456 (B.P.R., fol. 11v.).



³⁹ IBID.

Existe en esta galería de retratos regios de la *Genealogía de los reyes* del Archivo Histórico Nacional dos dibujos que llaman especialmente la atención por el uso particular y cargado de significación que hacen de la representación de la espada y del traje regio. Así, en la imagen correspondiente a **Giselarico**, éste monarca aparece vestido con traje talar, es decir, de connotaciones pacíficas, y con la correspondiente corona identificativa de su condición [LÁMINA 81]; sin embargo, lo llamativo es que además de figurarse en actitud de marcharse, sus manos están vacías –incluso parece que se muestra cubriendo la diestra– mientras la espada permanece clavada en el suelo, bajo la mirada de reojo de Giselarico. De nuevo la lectura del texto que a ella se refiere esclarece estos particularismos temáticos: “*Giselarico, hermano de Alarico e hijo bastardo del rey Enrique, tiránicamente se introdujo en el reino... usurpando la corona a Amalarico, hijo de la reina Amalasenta, y legítimo sucesor del rey Alarico. Ofendido desta tiranía, Theodorico, rey de los ostrogodos y padre de la reina Amalasenta, embió su general con un grueso ejército, el qual dio batalla a Giselarico junto a Barcelona e hizo estrago en su gente. El tirano, recelando su fracaso, escogió antes desnaturalizarse de los suyos y acogerse fugitivo a las costas de África... que sustentar con tanto peligro el throno usurpado. Nunca volvió de aquella huida, y desde entonces le borrarón del cathálogo de los reyes. Píntase en trage de paz, porque dando de mano a las armas y desamparando el campo, buscó huyendo seguridad*”⁴⁰. Por ello, el abandono de la espada cobra el especial significado de pérdida del poder, además de ser considerado un acto de rendición y, en este caso concreto, de incidencia en el acto de la huida cobarde y vergonzosa.

⁴⁰ IBID.

El segundo de estos dibujos es el correspondiente a la representación del último rey hispano-visigodo: don **Rodrigo**. Ante él se dispone el caudillo musulmán Tarif (con turbante y barba característicos), que con gesto evidente de sus manos alude a la expulsión del monarca de su antiguo reino dada la victoria islamita. Y ya en un segundo plano, un cortesano –don Julián- y un prelado con ricas vestiduras litúrgicas –el arzobispo Oppas- completan el oneroso episodio histórico que refiere el texto⁴¹. Pero es la figura de don Rodrigo la que llama especialmente la atención, dado su gesto apesadumbrado y cabizbajo, sólo con la imprescindible corona por todo atributo, y con las manos cruzadas como signo gestual de pérdida absoluta de poder –de ahí que no aparezca ni espada ni cetro- y bienes, en este caso del reino.



LÁMINA 82:

Don Rodrigo de la
Genealogía de los reyes. 1456
(B.P.R., fol. 22v.).

⁴¹ “Píntase a la margen los dos aleves autores de tan gran traición, conde don Julián y arzobispo don Oppas, para que como los retratos de los varones ilustres son despertadores de nuestra memoria así los trasladados de la gente facinerosa sean padrones de su ignominia. También se pinta aquí el retrato de Tarif, caudillo de los moros, para que nunca se caiga de nuestra memoria que desta gente bárbara fueron ocupadas nuestras provincias, y entendamos que quando ahuyentamos esta canalla de nuestros fines, no ganamos nuevas empresas sino recuperamos las que perdimos” (El Libro de la Genealogía..., op. cit. (1995)).

Pero es la caperuza que cubre buena parte de su cuerpo y su cabeza la que se impone con sus trazos más entintados de negro, con un relleno o sombreado lineal, y donde el dibujante ha querido además sugerir una tela pesada mediante la concreción de un plegado muy quebrado; semejante protagonismo en esta prenda de vestir tiene su razón de ser, de nuevo, en el texto al que complementa relativo a don Rodrigo: *“Píntase lloroso, cubierto con un funesto capuz, porque tal suceso se devía esperar de semejantes prenuncios: que quien salió a la batalla jactanciosamente soberbio, haciendo alarde de insignias pomposas y ropajes arrogantes, se muestre cubierto de luto y llanto, pues en su tiempo cayó de tan alto estado en tan lamentable abismo de lágrimas la monarquía de España, y se borró el nombre de los godos en ella. Porque aunque los reyes de España traen su descendencia de aquella sangre, con todo eso olvidaron el título de godos y se preciaron de otras insignias”*.

Ya en el caso concreto de los dibujos correspondientes a los monarcas **Enrique II** y **Juan I** de la *Genealogía de los Reyes* de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid (ca. 1470), resultan de especial interés por no haberse realizado los correspondientes en la edición conservada en el Archivo Histórico Nacional. Por lo que se refiere a don Enrique, éste está presente en dos dibujos: en el que complementa el texto referente a Pedro I aparece representado en el momento de la lucha cuerpo a cuerpo con su hermanastro, al que da muerte teniendo como fondo el castillo de Montiel [LÁMINA 83]; que ambos porten la corona real es significativo en cuanto a la legitimación por parte del dibujante de las aspiraciones al trono castellano del bastardo Trastámara⁴².

⁴² *“Píntase don Pedro luchando con don Enrique, derrivado en tierra, y don Enrique dándole la muerte con un puñal, a vista de un castillo fundado sobre un monte para significar a Montiel”* (El Libro de la Genealogía..., op. cit. (1995)).

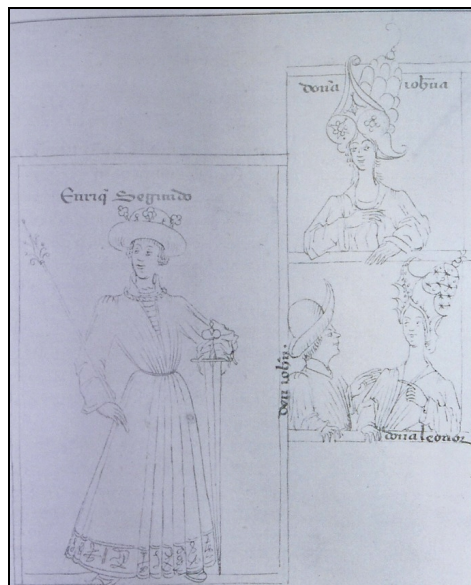


LÁMINA 83:

Lucha fratricida entre Pedro I y Enrique de Trastámara (*Genealogía de los reyes*, Biblioteca del Palacio Real).

LÁMINA 84:

Enrique II (*Genealogía de los reyes*, Biblioteca del Palacio Real).

En el siguiente dibujo [LÁMINA 84] ya aparece don Enrique con el traje largo y ceñido a la cintura, con las habituales ornamentaciones epigráficas en el borde inferior de la saya, mangas abullonadas, alto cuello y exótico sombrero de ala ancha que acoge la corona. Pese a la presencia de la espada, al estar ésta con la punta hacia abajo, y servir de acompañamiento a un monarca vestido con traje cortesano, la idea de reinado pacífico es la que se quiere transmitir iconográficamente: “*Píntase en traje pacífico, porque aunque tuvo espíritus belicosos, no se le ofrecieron empresas en que hacer ostentación de su valor*”⁴³. Como en las demás representaciones de este códice, los restantes miembros de la familia real se disponen al lado, ocupando varios registros para albergar a la esposa o esposas del monarca, así como a sus hijos, en una solución que

⁴³ *El Libro de la Genealogía...*, op. cit. (1995).

también aparecía ya en los retratos de Leovigildo y Juan II de la *Genealogía* del Archivo Histórico Nacional.

LÁMINA 85:
Juan I
(*Genealogía de los reyes*, Biblioteca del Palacio Real).



Como en el dibujo relativo a la lucha fratricida, también en el caso de Juan I es un hecho histórico concreto el que va a determinar la elección temática de la representación; así, y conforme a la práctica habitual del autor textual, es el episodio de la muerte –cuando ésta es trágica- la que proporciona la justificación gráfica para la iluminación complementaria. Así, la adecuada sugerencia tridimensional que muestra el cadáver de don Juan, sin perder la corona, bajo los cascos de su montura –ésta además ricamente engalanada, por su pertenencia regia-, con la sangre brotando de su boca, responde nuevamente al propio texto: “*Fue la muerte de don Juan trágica y lamentable, porque en Alcalá de Henares, saliendo un día a divertirse, quiso hacer prueba de su gentileza, y aplicando los azicates a un caballo brioso, se desbocó, de manera que, no*

*queriendo obedecer al freno, le precipitó en un valle, donde cayendo sobre el rey le rompió el estómago con el arzón de la silla, de que murió al instante”*⁴⁴.

También en el *Libro del caballero Zifar* aparece alguna miniatura donde el monarca, de pie, es representado con la identificativa corona y con el cetro [LÁMINA 86]. Así acontece con la iluminación que ocupa el fol. 72r., en la que se representa al **rey Zifar** interrogando a dos muchachos que resultarán ser sus propios hijos Garfín y Roboán. Aunque se ha evitado una ubicación espacial interior y por ello más solemne, intentando quizás dar idea de esa estrecha vinculación familiar que une a los personajes (aun cuando entonces no lo saben), sin embargo la presencia del cetro como emblema principal del soberano vendría a ratificar el sentido judicial acarreado por su persona, en tanto en cuanto al rey se le reconoce la capacidad para interrogar y decidir al respecto de quienes están sometidos como súbditos dentro de los límites territoriales del reino.

Llama la atención el exótico tocado de Zifar, puesto que la corona está integrada en un sombrero de alto y puntiagudo remate, donde figuran letras decorativas que combinan con el mismo tipo de ornamentación que figura en su larga vestimenta de ceñida cintura. La abundante y blanca barba del rey resulta adecuada para remarcar su edad y contrastarla así con la juventud de los hijos que tiene ante sí. Aunque parece inadecuado que el cetro figure en su mano izquierda mientras la derecha permanece libre, lo cierto es que tal disposición obedecería precisamente al interés expresivo por parte del dibujante para resaltar el gesto inquisitivo de Zifar con el dedo índice derecho apuntando hacia los mancebos, reflejando a la perfección el contenido textual al que

⁴⁴ *El Libro de la Genealogía...*, op. cit. (1995).

complementa. En cierta manera, y aun cuando el monarca aparece de pie en vez de presentarse entronizado, estamos ante una escena de trasfondo jurídico que ratifica las atribuciones de la condición regia y, en definitiva, su propio poder.



LÁMINA 86:

Miniatura del *Libro del caballero Zifar*
(París, Biblioteca Nacional de Francia,
Ms. Spagnol 36, fol. 72r.).

Este tipo de imágenes de poder donde el monarca se figura ya de pie no tienen precedentes en la iconografía miniaturística castellana. Ya en el caso concreto de Sisebuto se apuntó su probable inspiración en modelos italianizantes; con respecto a los demás retratos de la *Genealogía* del Archivo Histórico Nacional, cabe sin embargo establecer otros vínculos más próximos, sobre todo con la miniatura aragonesa, comenzando por la famosa *Genealogía de Poblet* de los reyes de Aragón, obra iluminada a comienzos del siglo XV en la que los diferentes soberanos aragoneses aparecen enmarcados por un círculo y representados varios de ellos de pie portando el cetro y el *globus* crucífero. Cabe igualmente relacionar esta obra aragonesa con la influencia italiana, y de hecho el retrato correspondiente a Martín I el Joven, ya no inserto en el círculo que engloba a sus antecesores, obedecería a la misma tradición

representativa que años más tarde influirá en el ya mencionado retrato de Sisebuto de la *Genealogía* castellana.

Asimismo, existen precedentes de monarcas castellanos de pie, aunque no siempre conformando imágenes de poder, ya desde el siglo XIII en la escultura monumental en piedra. Cabe mencionar así los supuestos retratos de Fernando III y doña Beatriz de Suabia del claustro de la catedral burgalesa, de hacia 1270-1290, sin otro emblema regio más allá de la corona, o los diversos reyes -varios agarrando contra sí la espada envainada- que figuran en los pilares del crucero de la catedral de Toledo (fines del siglo XIII y comienzos del XIV), así como la similar imagen de Alfonso XI procedente del claustro de la catedral de Oviedo (mediados del siglo XIV), en la que además de la espada envainada agarra con la mano izquierda el privilegio enrollado de donación de 1345 a la obra claustral (y por lo mismo emparentando conceptualmente con el antiguo *Liber Testamentarum*). Se observa por tanto la plasmación dibujística de una tradición plenamente asentada en la plástica escultórica desde el siglo XIII, y aún desde el pleno románico si asimismo se tiene en cuenta la habitual iconografía del rey Salomón en las jambas de las portadas monumentales desde el último románico.

LA EFIGIE CORONADA.

Será la presencia de la corona la que defina por antonomasia la condición regia del que la ciñe. Anteriormente nos hemos referido ya al busto coronado de Enrique IV en la inicial de un documento de privilegio del Fondo Frías. Aunque de nuevo pueda ser el imperio romano el punto de partida de la idea, ya en las acuñaciones monetarias del

siglo XII y XIII (Alfonso VII y Alfonso VIII) no era extraña la inclusión del busto coronado y rodeado por la inscripción alusiva al monarca en cuestión, que todos los Trastámara mantendrán e incluso generalizarán en mayor medida, llegando a extenderse a la propia sigilografía con Enrique IV. Pero ya desde la época de Sancho IV, con la instauración de los *cornados* o *coronados* –denominación relativa a la testa coronada del monarca, y cuyo precedente directo serían las tipologías monetarias de Alfonso VIII⁴⁵– esta tipología iconográfica para los anversos de las monedas será una constante que los Trastámara no hacen sino continuar. A su vez, en los restantes reinos peninsulares también es un tipo iconográfico habitual en este período⁴⁶, como lo es asimismo en otros estados europeos.



LÁMINA 87:

Cornados de Enrique II.

[Imagen: *Catálogo General...*, nº 485 y 486, pp. 112-113].

Por ello, en el período Trastámara encontraremos frecuentemente tipos monetarios en el anverso con el busto o la cabeza –bien sea de frente o de perfil– coronados siempre (reales de vellón y cornados de Enrique II [LÁMINA 87], cornados

⁴⁵ GUTIÉRREZ BAÑOS, op. cit. (1997), p. 73.

⁴⁶ Vid. GIL FARRÉS, O.: *Historia de la moneda española*, Madrid, 1976, pp. 211-306.

de Juan I, doblas, reales y seises de Enrique III, Reales y cornados de Juan II, reales y cuartillos de Enrique IV y cuartillos del pretendiente don Alfonso). Con ello se pone de manifiesto la importancia que recaba la corona como atributo indiscutible de la condición regia, por encima de cualquier otro, y únicamente podrá sugerirse la parte superior y cuello del rico manto regio (figurando algún bordado). La testa coronada se convierte por tanto en una de las fórmulas retratísticas más sencillas como metáfora de la figura monárquica y del poder que detenta.

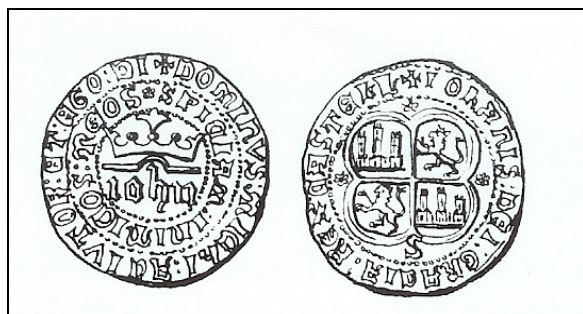


LÁMINA 88:
Real de Juan I.

[Imagen: *Catálogo General...*, nº 536, p. 123].

Al fin y al cabo la numismática constituyó siempre uno de los principales medios de difusión propagandística de la figura regia y la idea de poder a ella asociada. Tomando como punto de partida la original formulación monetaria del reinado de Pedro I al incluir una P coronada (de donde vendría la denominación popular de *coronas* para los reales de plata), el propio Enrique II continuó con semejante tradición también en los reales, si bien ya con las iniciales EN o ENRI; Juan I con Y o ION [**LÁMINA 88**]; y con Enrique III de nuevo la corona sobre las iniciales EN de forma gótica alemana⁴⁷, si bien se abandona bajo su reinado esta tipología, no recuperándose de nuevo hasta

⁴⁷ GIL FARRÉS, op. cit. (1976), p. 357.

algunos reales de Enrique IV de cecas diferentes (EN o HEN) y de su hermanastro Alfonso de Ávila (A coronada)⁴⁸.

Se observa de este modo un interés cada vez mayor por individualizar cada uno de los reinados, personalizando en cada momento la corona castellana; de ahí que la inscripción se considere ya insuficiente a la hora de diferenciar a cada uno de los monarcas. Al mismo tiempo, la constante presencia del cuartelado de leones y castillos en el reverso no vendría sino a remarcar la buscada identificación de rey-reino, como término último de la de arma real-enseña del país⁴⁹ sobre el que ejerce su *potestas*.

⁴⁸ Esta misma solución numismática será la que adopten los Reyes Católicos, haciéndola extensible a otras manifestaciones artísticas, de manera que sus iniciales coronadas comenzarán a engalanar los muros de aquellos edificios por ellos impulsados.

⁴⁹ Vid. NIETO SORIA, J.M.: “La realeza”, en *Orígenes de la monarquía hispánica: Propaganda y legitimación (ca. 1400-1520)* (dir. J.M. Nieto Soria), Madrid, 1999, pp. 25-62 (para nota pp. 43-45).

CAPÍTULO VI

ICONOGRAFÍA DE PIEDAD

VI.- ICONOGRAFÍA DE PIEDAD

Destinadas siempre a un ámbito religioso, las obras que acogen la representación de algún monarca Trastámara -en ocasiones acompañado de la reina y de los infantes- se circunscriben a tablas pintadas que presidían un retablo o a una custodia que implica una labor de orfebrería de carácter escultórico. En estas piezas se acomoda el “retrato” regio conforme a unos parámetros fijos: la figura monárquica aparece arrodillada, con las manos juntas en señal de oración, aspecto sumiso y gesto general de piedad. En tales ocasiones los emblemas reales se ven reducidos a los más significativos de la condición real: el manto ricamente bordado, la corona y, sólo en alguna ocasión, el escudo con las armas del reino.

En todo caso, son muy pocos los ejemplos artísticos conservados -y conocidos- que incluyen la representación piadosa de un monarca de la dinastía Trastámara: las tablas centrales de los antiguos retablos mayores del santuario de Nuestra Señora de Tobed y de la iglesia monástica de San Benito el real de Valladolid (ambas pintadas al temple), y la rica custodia procesional de la catedral de Calahorra conocida como “el Ciprés”. En el ejemplo zaragozano aparece retratado Enrique II junto con su esposa doña Juana Manuel y sus hijos Enrique y Leonor; en la tabla vallisoletana es Juan II el monarca representado, aunque en esta ocasión conforme al particular encargo llevado a cabo por el arzobispo don Sancho de Rojas que también se hace incluir en la misma; en

la custodia riojana será Enrique IV quien aparezca reflejado en piadosa actitud hacia el viril que soporta la Hostia.

VI.1.- LA VIRGEN DE TOBED: EL EXVOTO DINÁSTICO DE ENRIQUE II EN EL PREÁMBULO DE SU DEFINITIVA SUBIDA AL TRONO CASTELLANO.

En el santuario zaragozano de Nuestra Señora de Tobed se hallaba una tabla pintada al temple, de 162 x 118 cm, que se supone la pieza central de un antiguo retablo gótico dedicado a la Virgen María¹. Su localización actual, tras diversos avatares, nos conduce a la Colección Vázquez-Fisa de Madrid².

¹ Entre los estudios dedicados a esta pieza cabe reseñar CARDERERA Y SOLANO, V.: *Iconografía española. Colección de retratos, estatuas, mausoleos y demás monumentos inéditos de Reyes, Reinas, grandes Capitanes, Escritores, etc. desde el siglo XI hasta el XVII*, Madrid, 1855-1864, tomo I, láms. XXX y XXXI; MARTÍNEZ RICO, V.: *Historia del antiguo y célebre Santuario de Nuestra Señora de Tobed*, Barcelona, ca. 1890; BERTAUX, E.: “Los italianistas del trescientos”, *La España moderna*, septiembre de 1909; TRAMOYERES BLASCO, L.: “La Virgen de la Leche en el arte”, *Museum*, III (1913), pp. 79-86; SÁNCHEZ CANTÓN, F.J.: “Los pintores de los Reyes de Castilla”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXII (1914), pp. 62-80; SANPERE I MIQUEL, A.: *Els trecentistes catalans*, Barcelona, 1924; RICHERT, G.: *La pintura medieval en España*, Barcelona, 1926; POST, C.R.: *A history of Spanish painting*, vol. II, Cambridge (Mass.), 1930; SARALEGUI, L. de: “La Virgen de la Leche”, *Archivo de Arte Valenciano* (1930), pp. 85-98; SÁNCHEZ CANTÓN, F.J.: *Los retratos de los Reyes de España*, Madrid, 1943; TRENS, M.: *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, 1947; GUDIOL RICART, J.: *Pintura gótica*, tomo IX de *Ars Hispaniae*, Madrid, 1955; GUDIOL RICART, J.: *Pintura Medieval en Aragón*, Zaragoza, 1971; GUDIOL RICART, J. y ALCOLEA, S.: *Pintura gótica catalana*, Barcelona, 1986; MEISS, M.: *Pintura en Florencia y Siena después de la peste negra*, Madrid, 1988 (1ª ed. 1951); PIQUERO LÓPEZ, M^a.A.B.: “Virgen de Tobed”, en *Maravillas de la España medieval. Tesoro Sagrado y Monarquía* (dir. científico I.G. BANGO TORVISO), tomo I (*Estudios y catálogo*), León-Madrid, 2001 (a), ficha nº 187, pp. 443-445).

² PIQUERO LÓPEZ, op. cit. (2001-a), p. 443. Hacia 1970 se hallaba en la Colección Ramón Vicente de Zaragoza (vid. *Historia de España. Gran historia general de los pueblos hispanos* (dir. L. PERICOT GARCÍA), tomo III (*La Baja Edad Media y la unidad nacional*), Barcelona, Instituto Gallach, 1970, p. 113, nota a pie de fotos).

Sobre un fondo dorado se representa a la Virgen María, sentada en el suelo sobre un cojín, sosteniendo en el regazo al Niño al tiempo que lo amamanta; éste, que se gira hacia el espectador en un duro y antianatómico escorzo, agarra con su mano derecha el pecho de la Madre para mantenerlo inmediato a los labios. Está flanqueada por dos parejas de ángeles en actitud de adoración, cuya representación se adecúa al marco arquitectónico estipulado por un arco superior polilobulado y superpuesto a la propia tabla. El mayor interés para lo que a este trabajo concierne se localiza sin embargo en la mitad inferior de la pintura, por cuanto aparecen cuatro pequeñas figuras en actitud orante, correspondientes a los donantes, que se identifican con Enrique II de Trastámara, su esposa doña Juana Manuel, y sus hijos don Juan y doña Leonor: en el extremo izquierdo los dos varones y en el contrario las dos mujeres. Si los Trastámara y los ángeles dirigen sus respectivas miradas hacia la Virgen con el Niño, por su parte los ojos de éstos dos últimos miran hacia el exterior, buscando esa comunicación de carácter devocional con el espectador.

La elección del tema de la Virgen de la Humildad parece responder a la influencia ejercida en los pintores catalano-aragoneses por los maestros italianos a partir de mediados del siglo XIV. Había surgido allí a fines del siglo XIII y comienzos del siguiente, extendiéndose rápidamente por buena parte de aquella península, aunque sería Siena el centro donde verdaderamente adquiriese una extraordinaria popularidad³. Puede entenderse dicha iconografía como resultado evidente del proceso de humanización que, desde los escritos de San Bernardo, los Sermones de San Buenaventura y la repercusión de los textos apócrifos, habían hecho prevalecer el componente maternal y tierno de la Virgen María, muy fomentado a lo largo del gótico

³ MEISS, op. cit. (1988), pp. 157-181.

por las órdenes mendicantes. Como trasfondo del éxito devocional de tales imágenes está el sentido de protección que se considera extensible a todos los hombres, incidiendo en el papel mediador que la tradición teológica le ha ido asignando como intercesora de la Humanidad⁴. Así queda constatado en el capítulo 39 del *Speculum Humanae Salvationis*, fuente de primer orden para la fijación conceptual de los nuevos componentes devocionales. El propio fondo dorado refulgente y los ángeles estarían haciendo referencia al Paraíso.



LÁMINA 89:

La Virgen de Tobed (ca. 1367-1369).

(Madrid, Colección Vázquez FISA).

⁴ La condición salvadora de María queda patente en diversos textos. Así, y a modo de ejemplo apócrifo, aparece reseñado en el conocido como *Libro de Juan, arzobispo de Tesalónica*, de gran repercusión doctrinal y artística en la Edad Media tanto en Oriente como en Occidente; en él los Apóstoles se dirigen a María diciéndole “*Bienaventurada María, la madre de todos los que se salvan, la gracia está contigo*” (*Los Evangelios Apócrifos* (colección de textos griegos y latinos, versión crítica, estudios introductorios y comentarios por A. de SANTOS OTERO), Madrid, 2002, p. 622).

En este caso concreto la forma iconográfica escogida para representar a esta Virgen de la Humildad es como *Virgen de la Leche*: la Madre que alimenta a Cristo pasa a adquirir una dimensión universal como referente nutricio de orden simbólico para todos los cristianos. En las *Meditaciones Vitae Christi* se recoge un clarificador texto al respecto a la actitud de María en el momento del nacimiento: “...*de inmediato ella / devóticamente inclinándose / con soberano gozo lo tomó en sus brazos y dulcemente lo estrechó, y besándolo lo puso en su pecho / y de una sola tetada / como se lo había revelado el Espíritu Santo / lo sació de su dulce leche...*”⁵. A su vez, en el texto bíblico de Isaías se encuentran referencias a este tema: “*El Señor mismo os dará por eso la señal: / He aquí que la virgen grávida da a luz, y le llama Emmanuel. / Y se alimentará de leche y miel, / hasta que sepa desechar lo malo y elegir lo bueno*” (Is 7, 14-15). Se ha apuntado la gran similitud de esta imagen con la de la tabla pintada por Bartolomeo de Camogli en 1346 (Museo de Palermo), considerado uno de los modelos fechados más antiguos, y donde además se incluye la inscripción “*NOSTRA DOMINA DE HUMILITATE*” en alusión a disponerse la Virgen sentada en el suelo⁶. En este caso concreto son los Evangelios Apócrifos los que proporcionan las claves, incidiendo en la especial afectividad que une a María con el Niño a lo largo de la infancia⁷, y de cuya repercusión artística da idea un gran número de Natividades pintadas en la Florencia del

⁵ Texto en MEISS, op. cit. (1988), p. 173.

⁶ PIQUERO LÓPEZ, op. cit. (2001-a), p. 443. En cualquier caso, la humildad de la Virgen como virtud se ve reflejada en el Evangelio de San Lucas, en el momento de la Visitación: “Dijo María: / Mi alma engrandece al Señor / y exulta de júbilo mi espíritu en Dios, mi Salvador, / porque ha mirado la humildad de su sierva; / por eso todas las generaciones me llamarán bienaventurada, / porque ha hecho en mí maravillas el Poderoso, / cuyo nombre es Santo. / Su misericordia se derrama de generación en generación / sobre los que le temen. / Desplegó el poder de su brazo y dispersó a los que se engríen con los pensamientos de su corazón. / Derribó a los potentados de sus tronos / y ensalzó a los humildes.” (Lc 1, 46-52).

⁷ Como se observa, por ejemplo, en el *Evangelio del Pseudo Mateo*, apócrifo muy popular en los años del gótico y fuente inagotable para los hagiógrafos del momento.

Trecento por maestros como Bernardo o Tadeo Daddi⁸. El hecho de aparecer María sentada en el suelo se explicaría desde el punto de vista del pensamiento teológico como evidencia inequívoca para el tema de la Virgen de la Humildad, por cuanto se estaría retomando la etimología latina “*humus*” como derivación de la virtud franciscana de la “*humilitas*”⁹.

En todo caso, en escenas derivadas del ciclo de la Natividad como éstas de la Virgen de la Humildad resulta llamativa tanto la inclinación de la cabeza de la Virgen como la expresión de tristeza que transmite su rostro y, de manera especial, sus ojos. Por lo que se refiere a la posición de la cabeza, es preciso entender el gesto en función del propio tema maternal, por cuanto María protege a su hijo a modo de significativo dosel; además, desde un punto de vista compositivo la escena central resulta por consiguiente cerrada y tendente a la forma de mandorla, con las repercusiones simbólicas que ello conlleva. No obstante, la inclinación de la cabeza, puesta en relación con la tristeza de sus ojos, pueden ser considerados recursos representativos destinados a evocar la muerte de Cristo; por tanto, esta imagen incidiría en la yuxtaposición de los dos momentos más decisivos en la vida de la Madre de Cristo: el cuidado maternal tras el nacimiento, explícitamente mostrado en la tabla por el componente nutricio elegido para la representación; pero también la propia Pasión y Muerte Redentora del Hijo, implícitamente rememorada por la tristeza solemne transmitida por el semblante de María¹⁰, y cuyo reflejo parece afectar asimismo a los rostros angélicos. Por tanto, en última instancia cabría poner en relación esta imagen, en

⁸ Vid. MEISS, op. cit. (1988).

⁹ RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, tomo I / vol. 2, Barcelona, 1996, pp. (1958, II, P. 98.).

¹⁰ MEISS, op. cit. (1988), p. 170.

su capacidad alusiva a la Redención, con los temas de la *Pietas Christi* y del Llanto sobre el cuerpo de Cristo muerto¹¹, máxime cuando los motivos decorativos dorados que ornamentan su oscuro manto -pajarillos afrontados entre ramas- son referencias alusivas a la esperanza en la salvación¹².

Si hasta el momento se ha incidido en el tema iconográfico de la Virgen de la Humildad para explicar la tabla de Tobed, en el momento en que se tiene en cuenta la representación regia de la parte inferior se hace necesario asimismo considerar el concepto de piedad devocional. Es preciso hacer hincapié en la idea de “retrato” de familia que conlleva esta obra¹³, aun cuando no se deba hablar en sentido estricto de un retrato fidedigno a la realidad, por cuanto en este momento los rasgos físicos resultarán genéricos y únicamente quedarán personalizadas las figuras mediante sus atributos, símbolos, emblemas heráldicos, vestiduras y/o inscripciones. No en vano, bajo la figura masculina adulta de esta pintura aparece el letrero identificativo: “ENRICO REGE”; asimismo, en cada uno de los respectivos manteletes de los dos yelmos situados ante los Trastámara varones están representadas las armas de Castilla y León, que se repiten en el escudo heráldico cuartelado que se sitúa en el ángulo superior derecho, mientras en el izquierdo se sitúa igualmente un escudo también cuartelado con las armas de doña Juana Manuel (mano-ala en los cuarteles 1º y 3º y león en los cuarteles 2º y 4º). Finalmente, se conserva asimismo una fuente documental relacionada con esta obra que no deja lugar a dudas acerca del encargo: “*don Enrique II de Castilla, siendo conde de*

¹¹ Esta relación temática ya fue estudiada por M. Meiss (MEISS, op. cit. (1988), p. 170).

¹² PIQUERO LÓPEZ, op. cit. (2001-a), pp. 444-445, nota 19.

¹³ SÁNCHEZ CANTÓN, F.J.: “Los pintores de los Reyes de Castilla”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXII (1914), pp. 62-80 (para nota p. 66).

Trastámara, mandó construir tres retablos en la capilla mayor, haciéndose colocar él mismo en el principal de ellos, en actitud de orar a la Santísima Virgen”¹⁴.



LÁMINA 90:

La Virgen de Tobed (ca. 1367-1369). Detalle de los donantes. (Madrid, Colección Vázquez FISA).

Como es habitual en estas pinturas del Trecento, los donantes, cuando aparecen, estarán figurados con un tamaño mucho más reducido que el de los personajes sacros. Se arrodillan sobre el mismo suelo neutro donde se dispone el cojín de la Virgen, y que por lo mismo se convierte en la única referencia espacial de una obra que, por su misma temática e intencionalidad, prescinde de cualquier otro elemento referencial de enmarque de la escena. En todo caso, sí resultan llamativos ciertos cuidados compositivos, que van desde la propia disposición de las dos parejas

¹⁴ Paráfrasis debida a MARTÍNEZ RICO, op. cit. (ca. 1890). Entre las fuentes documentales referidas por este mismo autor en su estudio sobre Tobed menciona asimismo un documento notarial fechado en 1359 donde se hacía constar que el santuario ya estaba entonces rematado y que dentro del mismo se hallaban “los altares contruidos en honor de María Santísima, de San Juan Bautista y de Santa María

Trastámara en escalonamiento -lo que permite ver a las cuatro figuras en su totalidad y crear varios planos de profundidad- a ambos lados de la Virgen, hasta la relación de las cabezas de estas figuras regias con las de los cuatro ángeles para conformar y sugerir en conjunto una nueva mandorla que rodea a María con el Niño, y cuya parte inferior coincide con el propio remate del manto virginal. No parece asimismo casual que el vacío que en principio se creaba en la parte inferior central de la tabla, a los pies de dicho manto, y que podría resultar un recurso hábil para sugerir una aproximación de la escena al espectador, finalmente fuese empleado para disponer los yelmos con las inequívocas armas del reino de Castilla en ambos manteletes; en todo caso, han respetado la composición general, de manera que las dos cimbras se adecuan a esa mandorla exterior antes referida que busca sugerir -sin conseguirlo- una profundidad.

Si en éstos últimos eran túnicas -y el manto en el caso de María- las vestiduras atemporales elegidas, los miembros la familia Trastámara-Manuel por su parte aparecerán vestidos conforme a la moda de hacia 1360-1370. Don Enrique y don Juan portan traje ceñido con calzas, dejando ver dos tahalíes cruzados en bandolera por encima de los hombros para sujetar las vainas de la espada y del puñal. Por su parte doña Juana Manuel y doña Leonor visten amplios briales sobre traje largo, complementado por un collar. Los cuatro ciñen su cabeza con una corona salpicada de piedras preciosas y con remates flordelisados, y asimismo los cabellos de todos se representan rubios, como los de las figuras sacras, lo que parece implicar un cierto simbolismo relacionado con la claridad y protección divinas. Finalmente, en el caso de Enrique II su cara muestra una incipiente barba que, por la similitud con otras obras pictóricas del momento, no deberá considerarse tanto una búsqueda de posible

Magdalena". En el Museo del Prado se encuentran precisamente estos dos últimos (PIQUERO LÓPEZ, op. cit. (2001-a), pp. 444-445, nota 9).

veracidad fisonómica con respecto al retratado como sí un componente alusivo a la alta condición del representado y a la propia edad.

Como ya se ha mencionado, ante don Enrique y su hijo se disponen en el suelo sus respectivos yelmos, ambos con manteletes donde figura el cuartelado de Castilla y León. Pero lo más destacado de cada uno de estos yelmos es la presencia en ellos de la cimera, lo que se convierte en un destacado testimonio en cuanto al hipotético uso de este elemento por parte por parte del primer Trastámara. La parte anterior de un dragón sin alas o de una pantera heráldica preside el yelmo de don Enrique, mientras que el del infante podría ser una garza o cisne blanco¹⁵. Se ha señalado el hecho de que constituyen las primeras cimeras que se conocen en la Casa Real castellana, siendo excepcionales los testimonios conservados que se refieran a su uso con anterioridad a la época de Juan II¹⁶. Por ello, cabe pensar en la posibilidad de que, atendiendo a la inexistencia de menciones documentales al empleo de cimera por parte de Enrique II, así como a la atribución de esta tabla de Tobed a la escuela pictórica catalano-aragonesa de los Serra (como luego se tratará), dicho elemento defensivo-ornamental pudiese entonces obedecer a una licencia del artista más que a la realidad de su uso por los primeros Trastámara; al fin y al cabo sí consta el empleo de cimeras con animales fantásticos en la Casa Real de Aragón ya en esta época de Pedro IV, por lo que sus tempranas connotaciones regias serían motivo suficiente para que unos pintores como los Serra, muy cercanos en su oficio a la monarquía, decidiesen incluir las cualificadoras cimeras en un encargo retratístico regio, con independencia de que la

¹⁵ MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, F.: *Heráldica medieval española*, tomo I (*La Casa Real de León y Castilla*), Madrid, 1982, p. 167.

¹⁶ MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, op. cit. (1982), p. 168.

familia real castellana no las emplease (de nuevo hay que insistir en la prevalencia del retrato regio genérico frente al realista).

Por tanto, todo parece indicar que esta tabla sería un encargo de Enrique de Trastámara como exvoto¹⁷, destinado para el santuario zaragozano de Nuestra Señora de Tobed. La inscripción bajo su figura no pretende sino reafirmar textualmente la condición regia del donante y por extensión de su familia, y que iconográficamente había quedado de manifiesto principalmente por medio de las coronas ciñendo las cabezas de los Trastámara y las cimbras fantásticas con las armas reales castellanas figuradas en sus manteletes, o incluso por los escudos con las armas de don Enrique y doña Juana Manuel en las esquinas superiores de la tabla¹⁸.

Si no parecen existir dudas en cuanto a los responsables del encargo, sí se plantean con respecto al momento en que pudo haberse llevado a cabo la obra, puesto que no se ha conservado ningún tipo de documentación aclaratoria. Las fuentes históricas refieren que Enrique de Trastámara, tras la grave derrota sufrida en la batalla librada contra su hermanastro Pedro I en Nájera (3 de abril de 1367), se retiró al monasterio de Tobed, de donde se deduce el especial vínculo adquirido entonces por el primer Trastámara con este santuario.

Algunos autores como J. Gudiol Ricart y B. Piquero López¹⁹, basándose en los documentos consultados por V. Martínez Rico en su estudio acerca del santuario, han

¹⁷ BERTAUX, op. cit. (1909).

¹⁸ Aunque en el caso concreto de estos sendos escudos de armas de la parte superior resulta una práctica bastante habitual en la nobleza, y por tanto no cualificadora con respecto a la condición regia.

identificado cronológicamente el texto notarial de 1359 referido a la constatación del remate del edificio y la presencia en el mismo de “los altares contruidos en honor de María Santísima, de San Juan Bautista y de Santa María Magdalena”²⁰ con los tres retablos para dichos altares que encargó don Enrique -con la pintura que nos ocupa- “siendo conde de Trastámara”. Sin embargo, ya existe un error en tal afirmación, puesto que en 1359 sólo estaría concluida parte de la iglesia de Tobed: el presbiterio, en efecto, con las tres capillas para los mencionados altares, así como los dos primeros tramos de la nave se edificarían durante una primera campaña constructiva que G. Borrás Gualis ha datado entre 1356 y 1359, precisando incluso que la celeridad pudiera haber permitido concluir esta primera campaña entre 1356 y 1357²¹. El último tramo y el hastial occidental ya se llevarían a cabo a partir de 1385, en una segunda fase constructiva²².

Otros historiadores como C. R. Post²³, por su parte, basándose en la presencia de la corona en la cabeza de la infanta doña Leonor, habían considerado este hecho como signo delator de su boda con el todavía heredero al trono navarro Carlos el Noble en 1375; se retrasaría así la fecha de ejecución de la tabla al período inmediatamente previo a este enlace.

Sin embargo, tales dataciones se nos antojan improbables. Por lo que a 1359 se refiere, y ratificando la validez del documento que señala el remate de la cabecera y

¹⁹ GUDIOL RICART y ALCOLEA, op. cit.(1986), pp. 50-51; PIQUERO LÓPEZ, op. cit. (2001-a), pp. 443-444.

²⁰ MARTÍNEZ RICO, op. cit. (ca. 1890).

²¹ BORRÁS GUALIS, G.: *Arte mudéjar aragonés*, 3 tomos, Zaragoza, 1985, tomo II, p. 410.

²² BORRÁS GUALIS, op. cit. (1985), p. 411.

primeros tramos del santuario y la presencia en el mismo de tres altares, ello no significa a nuestro modo de ver que de inmediato se encargasen los retablos para los mismos. Además, en 1359 el infante don Juan contaría con aproximadamente un año de edad (había nacido el 24 de agosto de 1358 en la vecina localidad de Epila²⁴), mientras que la infanta doña Leonor no habría nacido o, a lo sumo, contaría con poquísimos meses de edad. Aun cuando insistamos en que estamos ante un retrato más genérico que realista, lo cierto es que suponemos que a ambos infantes se les quiso representar con la edad que aproximadamente tendrían en el momento del encargo de la obra. Finalmente, en 1359 Enrique II parecía no tener todavía pretensiones al trono castellano: se considera la firma del Pacto de Monzón (marzo de 1363) entre Enrique de Trastámara y Pedro IV de Aragón como el momento en que por fin se manifiesta de manera clara esta aspiración enriqueña²⁵.

La presencia de Enrique de Trastámara en el santuario de Tobed tras la batalla de Nájera (3 de abril de 1367) nos parece el momento clave que pudiese haber acarreado el encargo pictórico de esta tabla en particular y de los tres retablos para su capilla mayor en general. Basándose en este mismo dato, Bertaux propuso una datación para la obra entre 1367 y 1379 (año este último de la muerte de don Enrique)²⁶. Sin embargo, de nuevo es necesario remitirnos a las fuentes documentales ya señaladas para recordar que don Enrique encargó los tres retablos de Tobed “siendo conde de Trastámara”: de aquí se deduce que hubo de ser con anterioridad al suceso de Montiel

²³ POST, op. cit. (1930), p. 270.

²⁴ BORRÁS GUALIS, op. cit. (1985), p. 410.

²⁵ *Historia de España. Gran historia general...*, op. cit. (1970), p. 105.

²⁶ BERTAUX, op. cit. (1909).

(22 de marzo de 1369), y por lo tanto podríamos acotar la datación para dicha pintura al período de apenas dos años comprendido entre 1367 y 1369.

En cualquier caso, y como ratificación histórica de la presencia de la corona sobre la cabeza de Enrique II, hay que recordar que el 5 de abril de 1366 había tenido lugar la solemne ceremonia de coronación del primer Trastámara en el monasterio burgalés de las Huelgas, dando pie a un primer “reinado” que sólo duraría un año (precisamente hasta la derrota sufrida en Nájera) y que en verdad estuvo determinado por el abandono temporal del reino por parte de Pedro I. Y precisamente a raíz de tomar la voz de rey en 1366 se cree que comenzaría a usar las armas reales con el cuartelado de Castilla y de León, y por tanto antes del suceso de Montiel²⁷, de modo que no debe extrañar la presencia de dichas armas en el escudo del ángulo superior derecho, al tiempo que en los propios manteletes de los yelmos²⁸.

A su vez, la presencia de la corona ciñendo la cabeza de doña Juana Manuel puede explicarse por su condición de consorte. No obstante, en este caso es preciso asimismo tener presente la condición legitimadora que la persona de doña Juana Manuel aportaba a este matrimonio aspirante a la corona castellana, por cuanto por su madre, doña Blanca de la Cerda, recaían en su esposo y en ella misma los derechos de la rama mayor legítima de la dinastía regia castellana que había sido desposeída por Sancho

²⁷ MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, op. cit. (1982), p. 166.

²⁸ Que Enrique II siguió intitulándose rey de Castilla y de León entre 1367 y 1369 es evidente con un simple examen a la Sección de Sigilografía del Archivo Histórico Nacional, donde aparecen sendos sellos de 1367 (13 de febrero) y 1368 (1 de enero) cuyas leyendas, tanto de los respectivos anversos como reversos, rezan con mínimas variaciones formales: *ENRICVS DEI GRACIA REGIS CASTELLE E LEGIONIS*. Por lo mismo, en ambos reversos incorpora el tradicional cuartelado de castillos y leones (vid. GUGLIERI NAVARRO, A.: *Catálogo de sellos de la Sección de Sigilografía del Archivo Histórico Nacional*, tomo I (*Sellos Reales*), Madrid, 1974, pp. 175-177 (fichas nº 237 y 238).

IV²⁹. Esto aporta una significación más completa para la presencia del escudo con las armas de doña Juana Manuel en el ángulo superior izquierdo de la tabla. En todo caso, será ya bajo el reinado de Juan II cuando se retome el problema del origen legítimo o no de la potestad regia a partir de Alfonso X el Sabio: las reivindicaciones del duque de Lancaster al trono castellano por su matrimonio con Constanza de Castilla, hija de Pedro I, eran así contrarrestadas, al tiempo que se defendía entonces la soberanía de la dinastía Trastámara por haber entroncado matrimonialmente don Enrique II “con la línea que representaba la legitimidad de origen en el ejercicio del poder regio en la Corona de Castilla”³⁰.

Más compleja se presentan las sendas coronas que ciñen las cabezas de ambos infantes. Ya se ha mencionado la teoría de C. R. Post en cuanto a una alusión al enlace matrimonial de doña Leonor con el infante primogénito de Navarra, acordado en 1373 por sus padres y celebrado en 1375³¹. No obstante, y aun cuando dicho matrimonio conllevaba su futura conversión en reina de Navarra (como así fue tras la muerte de su suegro Carlos II en 1390 y el ascenso al trono de su esposo Carlos III el Noble), lo cierto es que hasta entonces seguiría manteniendo la condición de infanta, de manera que aunque se admitiese el retraso en la ejecución de la pintura hasta 1375 o incluso hasta la muerte de Enrique II, la corona que ciñe la cabeza de la infanta semeja a todas luces inapropiada para su condición y por tanto carente de la significación que se le ha querido dar. Lo mismo podría decirse de la corona sobre la cabeza del infante don Juan,

²⁹ MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, op. cit. (1982), p. 167. Apunta asimismo este historiador que como rey de Castilla, Enrique II de Trastámara introdujo en algunos de sus sellos rodados la mano-ala del primer cuartel de las armas de doña Juana Manuel, como refuerzo legitimador para su presencia en el trono castellano (pp. 166-167).

³⁰ VALDEÓN BARUQUE, J.: *Pedro I el Cruel y Enrique de Trastámara ¿La primera guerra civil española?*, Madrid, 2002, pp. 236-237.

por cuanto aun siendo heredero al trono castellano, tal condición sin embargo no podría justificarlo; y en este caso concreto, el infante don Juan no llegó tan siquiera a ser proclamado heredero al trono castellano por los representantes del reino, como preceptivamente hará él y sus descendientes para evitar cualquier conflicto dinástico y favorecer el mantenimiento en el trono de la dinastía reinante.

Resulta aclaratorio al respecto de las coronas ciñendo a los infantes la comparación que se puede establecer entre ésta y otra pintura que, aun siendo posterior en más de un siglo, no deja sin embargo de guardar una estrecha relación temática: La *Virgen de los Reyes Católicos* (ca. 1488-1492): ni el infante don Juan ni la infanta doña Juana ciñen corona, mientras sus progenitores sí; y en el caso de don Juan, ya había sido proclamado heredero y jurado como tal por las Cortes hacía varios años (1480). De este modo, y retomando la representación de la tabla pictórica de Tobed, la presencia de las coronas ciñendo las cabezas de los infantes don Juan y doña Leonor podría ser una muestra más de la mimesis representativa que el pintor ha querido establecer entre los hijos y sus progenitores; en tal caso, estas coronas aludirían a la condición real de toda la familia y por extensión a una posible reivindicación en cuanto a la legitimidad regia de la nueva dinastía que pretende ocupar el trono castellano. De ahí que optemos por ratificar una cronología para dicha pintura en torno a 1367-1369, cuando ambos infantes contaban con ocho o diez años de edad.

En cuanto a la autoría de la tabla de Tobed, han sido barajadas diversas atribuciones a lo largo del tiempo, si bien todos los historiadores del arte coinciden en situarla en la órbita de la escuela catalana trecentista de la segunda mitad de siglo. Por

³¹ POST, op. cit. (1930), p. 270.

lo que se refiere a los nombres propios mencionados, éstos van desde Pedro Serra³² hasta su hermano Jaime³³, sin pasar por alto a Ramón Destorrents³⁴. Estos titubeos en cuanto a la autoría de la tabla vendrían determinados por la estrecha relación personal y estilística que une a los tres pintores mencionados, por cuanto Pedro Serra e formó en el taller del propio Destorrents, a lo que hay que añadir que los dos hermanos Serra también colaboraron de manera habitual, lo que contribuyó a entremezclar y confundir sus estilos respectivos.

La escuela pictórica catalano-aragonesa, muy influida por la tradición temática y estilística desarrollada en Italia, produjo numerosas tablas presididas por la Virgen de la Humildad en sus diversas representaciones, frecuentemente respondiendo a encargos de quienes además desean ser representados a los pies de la Virgen en actitud orante. Cabe mencionar en esta línea a los pintores ya nombrados, así como a Francisco Serra, también hermano de Pedro y Jaime. Fue Barcelona donde radicarón la mayor parte de los talleres pictóricos de la segunda mitad del siglo XIV más importantes de la Corona de Aragón, dando pie a una producción casi “industrializada” de tablas pintadas al temple e incluso iluminaciones de libros.

Aunque las obras de Ramón Destorrents muestran unos rasgos estilísticos no demasiado lejanos de la pintura de Tobed, lo cierto es que sus constantes endeudamientos formales con el modo de hacer de Arnau Bassa en cuanto a la excesiva solemnidad hierática de sus personajes o al empleo del blanco como fórmula para

³² BERTAUX, op. cit. (1909); POST, op. cit. (1930), p. 228.

³³ RICHERT, op. cit. (1926), p. 48.

³⁴ GUDIOL RICART y ALCOLEA, op. cit.(1986), pp. 50-51; recoge esta atribución PIQUERO LÓPEZ, M^a.A.B.: *La Pintura Gótica de los siglos XIII y XIV*, Barcelona, 1989, p. 65.

conferir luminosidad a la obra resultan fórmulas ajenas a nuestra tabla zaragozana; de igual manera, las características ojeras de Destorrents, muy marcadas como recurso de expresividad, tampoco están presentes en la Virgen ni en el Niño del encargo de los primeros Trastámara, al igual que tampoco la mayor definición de los rasgos fisonómicos ni los cuidados cromáticos contrastados a los que el probable discípulo de Arnau Bassa sometía los rostros de sus figuras³⁵. Por tanto, creemos que no se debe atribuir a Ramón Destorrents esta tabla de Tobed, teniendo en cuenta además que cronológicamente se documenta su presencia en Barcelona como pintor de Pedro el Ceremonioso entre 1351 y 1362 y, por tanto, con anterioridad a la realización de nuestra Virgen de la Leche.

Consta que en 1357 Destorrents tomó como aprendiz a Pedro Serra, hijo del sastre de Barcelona Berenguer Serra, de origen aragonés. Por su parte, Francisco Serra, el mayor de los hermanos, formó su propio taller; se documenta su labor entre 1351 y 1362, haciéndose a su muerte cargo del taller su hermano Jaime Serra, quien a su vez está documentado entre 1358 y 1388³⁶. En 1362 Pedro y Jaime comienzan a trabajar juntos, colaborando en la ejecución de numerosas pinturas; a la muerte del segundo, Pedro asumirá la dirección del taller familiar.

³⁵ Puede compararse esta tabla de Tobed con la tabla de Santa Ana y la Virgen (1353) que, procedente del Palacio Real de la Almudaina de Palma de Mallorca, se localiza actualmente en el Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa; incluso en esta última Destorrents incluyó como fondo de la escena una cortina en la más pura tradición sienesa, muestra de la preocupación espacial tomada de Arnau Bassa y por extensión de la tradición italiana en la que se formó aquél. No obstante, lo que para nosotros son dos tablas de autores diferentes en función de los distintos recursos estilísticos señalados, otros autores sin embargo constataron paralelismos que los condujeron a identificar al pintor de la tabla de Tobed con Ramón Destorrents, como ya se ha mencionado, basando sus comparaciones en esta misma pintura de la Santa Ana y la Virgen de la Almudaina (cfr. GUDIOL RICART y ALCOLEA, op. cit.(1986), pp. 50-51).

³⁶ Vid. PIQUERO LÓPEZ, op. cit. (1989), pp. 66-67.

El análisis pormenorizado de las características formales de la tabla de Tobed aconsejan ponerla en relación con la manera de hacer de los hermanos Pedro y Jaime Serra, sin que sea demasiado factible adjudicársela a uno u otro, dado la estrecha colaboración existente entre ambos. Al fin y al cabo, ambos serán deudores en última instancia de los presupuestos estilísticos sieneses a través del filtro de Arnau Bassa y del propio Destorrents, siendo en los rostros donde mejor quede reflejada esta filiación. Si como ya se ha comentado el tema iconográfico no ofrece dudas en cuanto a su procedencia y adscripción, al igual que los delicados apliques dorados en las vestiduras o el propio fondo, otros aspectos como la variedad cromática o la dulcificación de las facciones invitan ya a adjudicar la tabla de Tobed a un taller como el de los Serra; y es preciso asimismo resaltar la marcada estilización que afecta tanto a las figuras sagradas como a los Trastámara, sin olvidar tampoco la tipología ornamental de las vestiduras - sobre todo los pajarillos afrontados entre ramas- que tan característica resulta en todos los Serra.

En todo caso, y sin dejar de insistir en la probable colaboración de los dos hermanos Serra, sin embargo la pintura de esta tabla de Tobed parece más cercana al modo de trabajar de Jaime³⁷. Así, los rasgos menudos y poco pronunciados de los distintos rostros, el tipo de barba que luce Enrique de Trastámara, el detalle de retirar ligeramente los cabellos para hacer visible parte de la oreja, el característico mechón sobre el centro de la frente del Niño Jesús, o los remates superiores de las túnicas a modo de telas transparentes no son sino elementos compartidos con otras pinturas igualmente atribuidas a Jaime Serra. Y de manera concreta es preciso señalar la estrecha

³⁷ Ya Richert había atribuido esta tabla a Jaime Serra (RICHERT, op. cit. (1926), p. 48. Recientemente, B. Piquero López, que en 1989 todavía se hacía eco de la atribución de Gudiol a Ramón Destorrents, cambia de parecer y opta por la autoría de los hermanos Pedro y Jaime Serra, y de manera especial por este último (PIQUERO LÓPEZ, op. cit. (2001-a), pp. 443-444).

vinculación temática y formal que existe entre esta tabla de Tobed y la del retablo de la iglesia parroquial del Palau de Cendanya³⁸, pudiendo considerarlas casi una réplica, dado que en esta última aparece asimismo una Virgen de la Leche sentada en el suelo y rodeada de ángeles, con el donante de rodillas implorando su intercesión.

En cualquier caso, tampoco habrá de pasarse por alto un precedente tan importante para esta pintura como el retablo dedicado a Santa Lucía que don Juan Manuel importa de Italia -debido a Bernabé de Módena- para la catedral de Murcia: además de la imagen de la santa junto con escenas de su vida y otras figuras de santos, también incluye una representación de la Virgen de la Leche; y como complemento fundamental, se añadieron asimismo sendas imágenes del propio don Juan Manuel junto con su hija doña Juana Manuel. Por tanto, y aun cuando todavía no estuviese ni casada con don Enrique de Trastámara en el momento del encargo paterno y de su plasmación retratística en el retablo murciano, cabe pensar sin embargo en un probable modelo tipológico para el ejemplo de Tobed. En cuanto a sus consecuentes, cabe pensar que el encargo del retablo de Quejana (Art Institute de Chicago) por parte de una figura tan destacada en el ámbito de la corte Trastámara como el canciller don Pedro López de Ayala, junto con su esposa doña Leonor de Guzmán, donde ambos aparecen representados como donantes, pudiera responder a un anhelo retratístico similar al del santuario zaragozano; y ello aun cuando estilísticamente es el gótico lineal tardío y la influencia de la miniatura francesa la que condiciona este retablo alavés de 1396, incidiendo así en unos evidentes arcaísmos.

³⁸ Esta tabla del Palau de Cendanya fue estudiada y atribuida a Jaime Serra por M. Delcor (DELCOR, M.: “Le retable de la Mare de Deu de la Llet de Jaume Serra, à Palau de Cerdagne”, en *Études roussillonnaises offerts à Pierre Ponsich*, Perpignan, 1987, pp. 329-334). A su vez la vinculación entre ambas piezas fue resaltada por B. Piquero López (PIQUERO LÓPEZ, op. cit. (2001-a), p. 444). Sin dejar de atribuir la tabla de Tobed a Ramón Destorrents, J. M^a Azcárate constató igualmente la estrecha

Se ha de tratar por tanto la cuestión relativa a la representación del donante o donantes: si esta tradición ya estaba plenamente asumida por la pintura trecentista florentino-sienesa e italiana en general (con Duccio di Buoninsegna a la cabeza), su generalización en la Península Ibérica vendría precisamente de la mano de los pintores catalano-aragoneses. Cabe mencionar como simples ejemplos el donante que acompaña al *San Vicente* de Ramón Destorrents (Museo Diocesano de Barcelona), o el situado ante la Virgen con el Niño del retablo de Sijena que se identifica con el comendador fray Fontaner de Glera (Museo de Arte de Cataluña), debido a Francisco Serra; al propio Pedro Serra se le atribuye el retablo de Abella de la Conca (Museo de la Seo de Urgell), donde el donante Berenguer de Abella se representa arrodillado ante María con Jesús entronizados. No obstante, habrían de ser los pintores italianos que inmigraron a estas tierras hispanas los que introducirían semejante práctica en la segunda mitad del siglo XIV, tal y como sugieren obras tan destacadas como la tabla central del retablo de Estopiñán (Museo de Arte de Cataluña), con la presencia de sendos donantes identificados por sus escudos de armas, y que fue realizada por uno de esos artistas: Rómulo da Firenze.

Fuera ya de los límites hispanos, también otros territorios europeos experimentaron influencias similares. A modo de ejemplo cabe mencionar el reino de Bohemia, en el que Juan de Luxemburgo y de manera especial su hijo Carlos IV (1346-1378) potenciarán un ambiente artístico de resabios franceses y, sobre todo, italianos, dando pie así a la conformación de un gran foco de pintura internacional en torno a la corte de Praga. Precisamente en la *Madonna de Glatz* (Deutsches Museum de Berlín),

relación temática existente entre ambas tablas (AZCÁRATE, J.M^a.: *Arte gótico en España*, Madrid, 1996 (2^a ed.), p. 303).

ejecutada entre 1340 y 1350 como tabla central de un retablo para un convento del norte bohemio, se observa la tradición venida de Duccio aunque con un mayor componente expresivo; y ante la Virgen entronizada con el Niño se representa la pequeña figurita del donante, en este caso un arzobispo.

V.2.- LA TABLA CENTRAL DEL RETABLO DE DON SANCHO DE ROJAS O LA REIVINDICACIÓN DEL PAPEL ARZOBISPAL EN LA SUBIDA AL TRONO DE JUAN II.

En el Museo del Prado se expone el antiguo retablo gótico de la primitiva iglesia monástica de San Benito el Real de Valladolid³⁹, conocido como *Retablo del arzobispo don Sancho de Rojas*⁴⁰ en función de su promotor. Configurado por diversas

³⁹ La reconstrucción y montaje del retablo llevada a cabo en el Museo del Prado ha alterado la disposición originaria de las tablas pictóricas que lo configuran. En cualquier caso, la exhaustiva restauración a la que fue sometido entre 1991 y 1992 ha permitido levantar los repintes de óleo y acuarela, así como la capa de barnices antiguos -sobre todo del siglo XVIII- que impedían apreciar la obra en su estado original (PIQUERO LÓPEZ, op. cit. (2001-b), p. 446).

⁴⁰ Se han ocupado del estudio de este retablo MARTÍ I MONSÓ, J.: *Estudios histórico-artísticos relativos a Valladolid*, Valladolid, 1898-1901; PÉREZ SEDANO, A.: *Datos documentales inéditos para la Historia del Arte Español. Notas de Archivo de la Catedral de Toledo*, tomo I, Madrid, 1914; ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: “La pintura trecentista en Toledo”, *Archivo Español de Arte*, 1931, pp. 23-29; POST, C.R.: *A History of Spanish painting*, vol. IV-2, Cambridge (Mass.), 1933; SÁNCHEZ CANTÓN, F.J.: “El retablo viejo de San Benito el Real de Valladolid en el Museo del Prado”, *Archivo Español de Arte*, 45, 1940-41; ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: “Nuevas pinturas trecentistas toledanas”, *Archivo Español de Arte*, 1942, 46, pp. 316-319; SÁNCHEZ CANTÓN, F.J.: *Los retratos de los Reyes de España*, Madrid, 1943; GUDIOL RICART, J.: *Pintura Gótica*, tomo IX de *Ars Hispaniae*, Madrid, 1955; BOSQUE, A. de: *Artistes italiens en Espagne du XIV siècle aux Rois Catholiques*, París, 1965; LAFUENTE FERRARI, E.: *El Prado del Románico al Greco*, Madrid, 1965; MONTESA, Marqués de: “Heráldica en el Museo del Prado”, *Arte Español*, II, 1963-67; RIVERA RECIO, J.F.: *Los arzobispos de Toledo en la Baja Edad Media (XII-XV)*, Toledo, 1969; PIQUERO LÓPEZ, M^a.A.B.: “Relación Del retablo del arzobispo don Sancho de Rojas con la capilla de San Blas de Toledo y sus influencias italianas”, en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte (Granada 1973)*, tomo I, Granada, 1976, pp. 441-448; RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, L.: *Historia de San Benito el Real de Valladolid*, Valladolid, 1981; PIQUERO LÓPEZ, M^a.A.B.: *La pintura toledana anterior a 1450 (El trecento)*, 2 tomos, Madrid, 1983; PIQUERO LÓPEZ, M^a.A.B.: *Influencia italiana en la pintura gótica castellana*, Madrid, 1992; YARZA LUACES, J.: “Clientes, promotores y mecenas en el arte medieval

tablas al temple con escenas relativas a la Natividad y Redención de Cristo, la presencia entre ellas de una curiosa iconografía relativa a la “Misa de San Gregorio” en relación con la Resurrección otorgaría una dimensión funeraria a este retablo⁴¹. En la parte superior de las calles laterales, aprovechando espacios libres entre los pináculos lígneos, se observan cuatro escudos pintados con las ramas del prelado: “*en oro cinco estrellas de sinople puestas en aspa*”⁴².

Este retablo fue mandado ejecutar por el arzobispo toledano don Sancho de Rojas para el altar mayor de la primitiva iglesia del importante monasterio benedictino vallisoletano de San Benito el Real⁴³, a modo de piadoso exvoto con el que facilitar la salvación y al tiempo perpetuar su memoria. En el relato histórico sobre esta casa monástica llevado a cabo en el siglo XVII por fray Mancio de Torres, éste se refiere al encargo de don Sancho del siguiente modo: “...no contento con las piezas y mercedes que nos alcanzó el Rey, viendo el buen arzobispo la pobreza del monasterio, hizo un retablo famoso y de mucha costa para el altar mayor”⁴⁴. En aquel emplazamiento privilegiado permaneció el retablo unos ochenta años, para luego ser trasladado al altar

hispano”, en *Actas del VII Congreso Español de Historia del Arte (Murcia, 1988)*, tomo I, Murcia, 1992, pp. 15-47; YARZA LUACES, J.: “El retrato medieval: la presencia del donante”, en *El retrato en el Museo del Prado*, Madrid, 1994, pp. 67-97; PIQUERO LÓPEZ, M^a.A.B.: “Virgen con el Niño. Tabla central del retablo del arzobispo don Sancho de Rojas”, en *Maravillas de la España medieval. Tesoro Sagrado y Monarquía* (dir. científico I.G. BANGO TORVISO), tomo I (*Estudios y catálogo*), León-Madrid, 2001, ficha nº 188, pp. 445-447).

⁴¹ PIQUERO LÓPEZ, op. cit. (2001-b), p. 445. Esta autora incide en que se trata de la primera representación del tema en la pintura española.

⁴² LEBLIC GARCÍA, V.: “La Heráldica arzobispal toledana”, *Toletum. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, nº 23, 1989, pp. 9-63 (para nota p. 24); LEBLIC GARCÍA y ARELLANO GARCÍA, M.: *Armorial de los arzobispos de Toledo*, Toledo, 1991, p. 28.

⁴³ RIVERA RECIO, J.F.: *Los arzobispos de Toledo en la Baja Edad Media (S. XII-XV)*, vol. III de la serie segunda “*Vestigios del pasado*”, Toledo, 1969, pp. 105-106.

⁴⁴ TORRES, Fray Mancio de: *Libro Primero de la Fundación de San Benito el Real de Valladolid*, Biblioteca del Seminario Conciliar de Valladolid, Ms. 195, p. 81.

lateral de san Marcos, donde se mantendría aproximadamente otros cien años más⁴⁵. En un documento del siglo XVIII también se señala que “...el mismo Señor (Sancho de Rojas) hizo a su costa el primer retablo que aún dura este año de 1722 que está en la iglesia de S. Román de Orniya y es de los mejores que permanecen de aquel tiempo”⁴⁶. Y es que en 1596 los monjes benedictinos cedieron el retablo a su filial de San Román de Hornija (Valladolid)⁴⁷, donde permanecería hasta su adquisición por el Museo del Prado en 1929.

La tabla central de este retablo, de 150 x 82 cm, muestra un enmarque lúneo dorado que en la parte superior se transforma en arco de medio punto polilobulado; contiene una escena pictórica que interesa de manera particular para el trabajo investigador que nos ocupa, por incluir la figura de quien se puede identificar como Juan II. Está centrada por la representación de la Virgen coronada y entronizada con el Niño Jesús sobre su regazo. Tras ellos aparecen dos hileras de ángeles: los cuatro de la inferior sostienen un cortinaje tras María, sobre el que ésta se recorta, mientras los otros cuatro ángeles de la hilera superior tocan instrumentos musicales de viento. En la parte inferior, guardando la simetría a un lado y otro de la Virgen, aparece de rodillas tanto la figura del arzobispo don Sancho de Rojas -en la parte izquierda- como del rey Juan II - en la parte derecha- que están recibiendo respectivamente de manos de la Madre y el Hijo la imposición de la mitra y de la corona; sendas figuras de santos, colocadas de pie tras ellos, presentan a su vez al prelado y al monarca. Aun cuando es destacado el empleo del tamaño jerárquico para resaltar las figuras de María y el Niño frente a las

⁴⁵ TORRES, op. cit., p. 81.

⁴⁶ Documento contenido en BEROQUI, Pedro.: *Discurso sobre las preeminencias del Monasterio de San Benito el Real de Valladolid*, Biblioteca Nacional (Madrid), Ms. 18646. También en MARTÍ I MONSÓ, op. cit. (1898-1901), p. 351.

restantes, en el caso concreto del arzobispo y el monarca éstos se ven ratificados en su condición humana mediante la lógica ausencia del nimbo que sí caracteriza a los demás personajes por su carácter sacro.

LÁMINA 91:

Retablo de don Sancho de Rojas. Ca. 1419 (Museo del Prado).



Es preciso hacer hincapié en la composición simétrica que preside la Virgen con el Niño, sirviendo de centro compositivo -especialmente María- para toda la escena. Del trono sobre el que se sienta no se percibe nada más que el pedestal, que se convierte así en su metáfora visual, al tiempo que ese especial lugar sacro se ve determinado por el cortinaje exquisitamente ornamentado, de claras evocaciones a la tradición sienesa (Duccio, Simone Martini), sostenido por los cuatro ángeles representados detrás. Con similar cuidado son representadas las vestiduras de la Virgen, con delicados motivos dorados salpicando tanto la túnica roja como el manto azulón: si en la primera son flores de cuatro pétalos, en el manto son pajarillos con una rama en el pico, en alusión a la esperanza en la promesa de Salvación. Si con la mano derecha coloca la mitra sobre la cabeza del arzobispo, con la contraria agarra al Niño, quien a su vez se recuesta hacia

⁴⁷ TORRES, op. cit., p. 81.

la izquierda para colocar la corona sobre la cabeza del monarca, al tiempo que lo bendice con la mano diestra; envuelto en un manto que deja desnudos el brazo y parte derecha de su torso, sobre su color azul celeste resaltan igualmente las estrellas doradas que identifican al Mesías y los bordados, también en oro, que le sirven de remate al igual que ocurre con cada pieza del atuendo de su Madre.

Los ángeles visten igualmente todos ellos ricos ropajes, alternando los colores ya vistos en las vestiduras de María: el rojo y el azulón, potenciados ambos por delicados motivos ornamentales en oro; también como en las dos figuras principales, sus cabellos son rubios sin excepción, destacando en sus peinados la inclusión de sencillas diademas negras o rojas con perlados.

El arzobispo don Sancho de Rojas se sitúa en la parte inferior izquierda de la tabla, figurándose de rodillas y con las manos juntas, en actitud piadosa. Mira hacia el rostro de la Virgen, quien a su vez dirige sus ojos hacia él mientras le impone la mitra que le reconoce como prelado; el hecho de representarse recamada en oro, seda y piedras preciosas -en alusión a la caridad que deben dispensar los obispos, indicaría que se trata de una mitra *auriphrisiata*⁴⁸. Además, don Sancho, tonsurado, viste las ropas inherentes a su condición, y entre las que se distingue la casulla, la dalmática azul celeste, el alba blanca, el amito, los guantes y los anillos. Además, alrededor de los hombros se observa el palio blanco, en este caso con cruces negras, que delata el honor arzobispal de este miembro de la familia Rojas. Llama la atención la casulla, de color azulón y salpicada de bordados dorados de carácter vegetal esquematizado; sobre el

⁴⁸ Vid. RIGHETTI, M.: *Historia de la liturgia*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1956, pp. 579-580. Este autor, en lo que concierne a la Edad Media, diferencia esta mitra *auriphrisiata* de la mitra *simplex*, hecha de seda blanca y sin ornato, apropiada para los días de penitencia.

pecho llevaría una cruz bordada con engastes en torno a cuadrilóbulos, decoración idéntica a la que contiene el amito y los bordes de las mangas del alba. Los guantes, simbólicamente blancos, se adornan en la parte superior con una estrella rodeando un engaste circular; esto se observa en la única mano enteramente visible -la derecha-, al igual que sendos anillos en los dedos corazón y anular (este último sería el sello de la fe que lo identificase como vicario de Cristo a la vez que símbolo de los desposorios místicos entre el prelado y su iglesia). Falta no obstante el báculo, uno de los elementos más significativos de la dignidad episcopal, y cuya ausencia puede explicarse en función de la propia representación de la figura en actitud piadosa.

El rey don Juan II se coloca en la parte inferior derecha de la pintura, guardando por tanto una total simetría con la figura del arzobispo. No en vano mantiene la misma iconografía piadosa al disponerse igualmente de rodillas y con las manos juntas, si bien en esta ocasión la dialéctica de miradas se establece con el Niño. Sus cabellos, lacios y rubios, se asemejan a los de las figuras sagradas. Se viste con un gran manto rojo que cubre por completo su cuerpo, y en el que se figuran ricos bordados en oro con motivos geométricos y vegetales: como ocurría con las vestimentas del prelado, la magnificencia de estas telas que porta el monarca también identifica su categoría social. De hecho, ante la ausencia de cualquier otro elemento identificativo de su condición, dichas vestiduras se yerguen en refrendo fundamental del poder temporal que detenta; y únicamente la corona dorada que coloca el Niño sobre su cabeza, con piedras preciosas y remates flordelisados, constituye el indiscutible refrendo de la categoría regia del personaje.



LÁMINA 92:

Tabla central del Retablo de don Sancho de Rojas. Ca. 1419 (Museo del Prado).

Si en el caso del prelado no parecen existir dudas en cuanto a su identificación, dadas las referencias documentales, así como la presencia de los escudos de armas de la familia Rojas -en la que sólo hubo este arzobispo- entre los pináculos de la parte superior, sí se han planteado en lo que a la figura regia se refiere. Así, algunos autores consideran la posibilidad de que se trate de don Fernando de Antequera, quien llegó a ocupar el trono aragonés -1412-1416- tras su elección en el Compromiso de Caspe⁴⁹; se fundamentan para tal identificación en la estrecha amistad y confianza que unía a ambos personajes (Fernando de Antequera llegará a encomendar a don Sancho el gobierno de las provincias septentrionales del reino castellano tras su marcha a Aragón y hasta la mayoría de edad de su sobrino Juan II), e incluso se llegan a hacer eco de las narraciones cronísticas que se refieren a los “*cabellos color avellana mucho madura*”⁵⁰ en la descripción física que hacen del primer Trastámara en ocupar el trono aragonés.

⁴⁹ Son de esta opinión autores como F.J. Sánchez Cantón (SÁNCHEZ CANTÓN, op. cit. (1940-41), pp. 84-85) o M^a.A.B. Piquero López (PIQUERO LÓPEZ, op. cit. (2001-b), p. 446).

Sin embargo, y partiendo ya de que la retratística regia del momento prime la idealización y la representación simbólica de la condición monárquica frente a la veracidad de los rasgos físicos (los cabellos rubios buscan asimilarse a los de las figuras sagradas), también hay que tener en cuenta que el propio destino de la pintura y de todo el retablo -un monasterio vallisoletano- no parece propicio para acoger una obra en la que se exaltase el ascenso a un trono foráneo como el aragonés. Y ello sin negar en absoluto el protagonismo detentado por don Fernando en la vida política de la Castilla de inicios del siglo XV, y sus vínculos de amistad con don Sancho de Rojas; no obstante, semejante identificación implicaría en cierto modo un desprecio hacia el monarca que por aquel entonces estaba llamado a gobernar en Castilla: Juan II.

Precisamente este monarca, sobrino de don Fernando de Antequera, es hacia el que apuntan otros historiadores a la hora de dilucidar a quién se representa en el retablo de don Sancho de Rojas⁵¹. Es preciso tener en cuenta que durante la minoría de edad del cuarto Trastámara don Sancho de Rojas ejerció funciones de protector y tutor, además de regente, y sobre todo tras el refuerzo personal y político que supuso la consecución de la cátedra primada de Toledo en 1415. A la muerte de la reina madre doña Catalina de Lancaster en 1418, y ante la inquietud de la nobleza, optó por consentir la declaración de la mayoría de edad de Juan II en 1419: señala la *Crónica* del monarca que recibe entonces “el regimiento de sus Reinos” en presencia de varios arzobispos, encabezados todos ellos por don Sancho⁵². Desde ese momento el prelado seguiría siendo un leal consejero y servidor de Juan II hasta su muerte, y como tal así se llega a

⁵⁰ *Crónica de Juan II*, año XI, cap. II (*Crónicas de los Reyes de Castilla. Desde Don Alfonso el Sabio hasta los Católicos Don Fernando y Doña Isabel*, 3 vols., Madrid, 1953 (para nota vol. II, p. 371).

⁵¹ Entre los que identifican al monarca representado con Juan II está C.R. Post (POST, op. cit. (1933), IV-2, p. 650) y J. Yarza Luaces (YARZA LUACES, op. cit. (1994), pp. 86-87).

⁵² YARZA LUACES, op. cit. (1994), pp. 86-87.

constatar en la inscripción que acompaña a su sepulcro en Toledo: “...*Sancho, Arzobispo de esta Santa Iglesia... estrella limpia, refulgente y decidida a dar consejos. Muy acepto para con el rey de Castilla, D. Juan, así por la fidelidad con que sirvió a su ilustre corona, creyendo siempre que había hecho poco....*”⁵³.

El santo situado de pie tras el prelado, también tonsurado y vistiendo hábito benedictino, debe identificarse como San Benito de Nursia. Es lógico teniendo en cuenta el destino del retablo: la iglesia monástica de San Benito el Real de Valladolid. Además, en el resto del retablo, que sería el mayor, no aparece la figura del santo titular, quedando pues relegado a esta representación y por tanto incluido en el mismo. San Benito es por tanto quien presenta a Sancho de Rojas ante la Virgen, a la que también mira, agarrando al prelado por los hombros.



⁵³ Tanto esta traducción como la transcripción latina del epígrafe se deben a F. Rubio Piqueras (RUBIO PIQUERAS, F.: “Episcopologio toledano. Notas epigráficas para su estudio”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, XI, nº 38-39, enero-junio de 1929, pp. 51-104 (para nota p. 69)).

LÁMINAS 93 y 94:

Detalles de la Tabla central del Retablo de don Sancho de Rojas. Ca. 1419 (Museo del Prado).

Por su parte, el rey es presentado a su vez por otro santo tonsurado que mira al Niño, cuyo hábito lo vincula en este caso con la orden dominica: Santo Domingo de Guzmán, tradicional protector de la familia regia castellana. No obstante, se ha llegado a identificar esta figura con San Bernardo o con San Vicente Ferrer. Por lo que se refiere al santo cisterciense, se cometió probablemente una confusión en cuanto al hábito, al tiempo que se quiso ver una perfecta alternancia con el fundador benedictino del otro lado de la pintura. En cuanto a San Vicente Ferrer, semejante consideración vino determinada por el frecuente reconocimiento del monarca al que presenta como Fernando I de Aragón, al que el santo valenciano defendió en el Compromiso de Caspe para alzarse con la corona aragonesa; pero aún en ese caso, se presenta del todo improbable tal identificación con San Vicente teniendo en cuenta que murió en 1419 -la tabla se data, como se verá, hacia 1416-1419- y que además no sería canonizado hasta 1455 (por el papa también valenciano Calixto III).

La sutil alternancia entre el rojo y el azulón, con el magnífico complemento de los dorados, demuestra una vez más la capacidad técnica del taller encargado de realizar la obra, capaz de sugerir incluso unas texturas en las vestimentas que van de las aterciopeladas (manto de la Virgen o casulla del arzobispo) a las sedosa (traje del rey); sólo el azul celeste del manto del Niño sirve de contraste para remarcar su condición de Mesías. Por lo mismo, la riqueza y variedad en los plegados, a menudo aristados y con juegos tonales, son fundamentales a la hora de sugerir volumetrías por medio de los

suaves claroscuros. Compositivamente se ha recurrido a la tradicional disposición de las figuras en hileras horizontales para sugerir profundidad en la escena, y únicamente el suelo neutro que se entrevé en el primer plano, junto con el fragmento de pedestal visible del trono de la Virgen, constituyen las únicas referencias espaciales en la escena junto con el cortinaje sostenido por los ángeles sobre el que se recorta la figura de María; el escaso fondo que se observa sobre las cuatro cabezas de los ángeles músicos se rellena con un dorado uniforme que sugiere el resplandor divino del Paraíso donde moran las figuras sagradas.

Las pinturas de este retablo del arzobispo don Sancho de Rojas han de ponerse en relación con las influencias italianas sobre la pintura gótica castellana; y en concreto, con un importante taller radicado en Toledo y activo en los últimos años del siglo XIV y primer tercio del XV, estrechamente vinculado con realizaciones en aquella catedral⁵⁴. Ante la falta de documentación relativa a la autoría de este retablo, han de ser las características estilísticas las que ayuden a identificar al que se ha dado en llamar *Maestro del arzobispo D. Sancho de Rojas*, influido todavía por la tradición florentina trecentista aunque a la vez muy mediatizado por el estilo internacional y por el deseo de crear un lenguaje propio que plasma asimismo rasgos hispanos.

Uno de los aspectos más determinados por la tradición trecentista florentina es la capacidad de sugerencia volumétrica que logran las figuras, gracias en buena medida a los suaves y cuidados matices tonales que configuran los pliegues. Asimismo rasgos tan evidentes y a la vez comunes en todos los personajes como las caras ovaladas, las cejas arqueadas, los ojos rasgados entre párpados muy marcados y abultados (en el caso

de los párpados inferiores podrían confundirse incluso con ojeras), las narices rectas y bastante anchas o las bocas pequeñas de labios gruesos son características que delatan asimismo las influencias italianizantes en el pintor. De Italia procede igualmente el desarrollo iconográfico de la Virgen en Majestad rodeada de ángeles, con un sentido de protección e intercesión por la humanidad (en este caso concreto por Juan II y por don Sancho de Rojas) que, no obstante, hunde sus raíces en el mundo bizantino como derivación típicamente trecentista de la *Panagia Nikopoia* oriental⁵⁵. En esta misma línea hay que situar el delicado cortinaje que, situado tras la Virgen, está siendo sostenido por cuatro ángeles, y cuyo recuerdo sienés parece innegable. Por su parte, el detallismo de los dorados ornamentos que engalanan las vestiduras de la Virgen, el Niño, el arzobispo y el monarca también podrían ponerse en relación con las corrientes pictóricas del gótico internacional, a lo que debe añadirse las delicadas combinaciones cromáticas anteriormente mencionadas, tan del gusto del quehacer hispano a partir sobre todo del ámbito levantino-aragonés (desde donde se extenderá a Castilla).

En función de tales análisis, ha sido identificado el Maestro del arzobispo D. Sancho de Rojas con el maestro castellano Rodríguez de Toledo⁵⁶, autor a su vez de los frescos de la capilla de San Blas del claustro de la catedral primada⁵⁷. Rodríguez de

⁵⁴ Vid. ANGULO, op. cit. (1931), pp. 272-273; ANGULO, op. cit. (1942), pp. 316-319; POST, op. cit. (1933), p. 650; BOSQUE, op. cit. (1965), pp. 89-111; PIQUERO, op. cit. (1983).

⁵⁵ PIQUERO LÓPEZ, op. cit. (2001-b), p. 446.

⁵⁶ J. Gudiol Ricart fue el primero en llevar a cabo tal identificación (GUDIOL RICART, op. cit. (1955), pp. 206-211), ratificándola M^a.A.B. Piquero López a partir de estudios más pormenorizados (PIQUERO LÓPEZ, op. cit. (1983), I, pp. 215-216).

⁵⁷ Durante unas obras de restauración efectuadas en la mencionada capilla de San Blas a comienzos de la década de los años veinte del pasado siglo apareció la inscripción con la firma: “*Joan Rodriguez de Toledo, pintor, lo pinto*” (vid. POLO BENITO, J.: *Las pinturas murales de la capilla de san Blas en la Catedral Primada de Toledo*, Toledo, 1925). Estas pinturas al fresco han sido ampliamente estudiadas por M^a.A.B. Piquero López (PIQUERO LÓPEZ, op. cit. (1976), I, pp. 441-448).

Toledo se formaría con el maestro de origen florentino Gherardo Starnina⁵⁸. Este último, influido en ciertos aspectos por los aportes de Giotto, se aproximaría paulatinamente al estilo internacional; huyendo de la revuelta de los Ciompi (1379) se traslada a la Península Ibérica, constatándose su presencia en Castilla entre 1379 y 1386; tras un breve regreso a Florencia aparece nuevamente documentado en Toledo en 1395 y en años sucesivos, con la excepción de su presencia en Valencia entre 1398 y 1401⁵⁹; Starnina llegó a colaborar con el maestro Rodríguez en la capilla de San Blas, fundada por don Pedro Tenorio⁶⁰.

Rodríguez de Toledo llegaría a convertirse en la máxima figura de aquel taller trecentista castellano, cuyo radio de acción se expande hasta Cuenca, Valladolid o la propia Andalucía. Si su magistral mano se observa en esta tabla central del retablo de don Sancho de Rojas o en la inmediatamente superior, hay que señalar la probable intervención de otros artistas del taller en la ejecución de las pinturas secundarias, tal y como era habitual en realizaciones de semejante envergadura. La influencia ejercida por Starnina sobre el foco pictórico toledano tuvo que ser muy notable, de manera que además de los elementos característicos que importa de arte florentino y sienés también introduce en Castilla aportes característicos de la pintura catalano-aragonesa que habría aprendido en Valencia (donde había obras de Destorrents y talleres interrelacionados con los Serra). No debe sorprender por tanto la delicadeza de las figuras y telas, la suavidad de los rostros o la gran riqueza cromática, así como detalles más concretos como los motivos dorados de pajarillos con ramas en el pico que ornamentan el manto

⁵⁸ PIQUERO LÓPEZ, op. cit. (1983), I, pp. 208-214.

⁵⁹ AZCÁRATE, J.M^a.: *Arte gótico en España* (op. cit.), p. 311.

⁶⁰ PIQUERO LÓPEZ, op. cit. (1983), I, pp. 208-214.

de la Virgen como alusión salvífica, y que tan habituales resultan en la escuela trecentista catalano-aragonesa de la segunda mitad del siglo XIV.

Semejante filiación en cuanto a la autoría de la obra es la que permite comprender entonces ciertos aportes iconográficos, como el relativo a los donantes protegidos por santos: si ya en el siglo XIV existen precedentes, sobre todo en ámbitos italianos y también franceses, será sin embargo en torno a este taller toledano creado por Starnina y continuado por el propio maestro Rodríguez de Toledo donde se lleve a cabo una serie de obras de este tipo. Así, a este último se le atribuye una tabla con la Virgen en la que los donantes son presentados por Santa Catalina (Museo Arqueológico de Valladolid), así como otra dedicada a la Imposición de la Casulla a San Ildefonso en la que un donante -“*Frater Fernando, confesor*”- es presentado por San Francisco (Santa María de Illescas).

Unos años anterior a esta pintura caben señalar asimismo otros ejemplos circunscritos al gótico internacional y ajenos a la Península, pero cuya tipología puede resultar hasta cierto punto similar a la de la tabla castellana. Así, en el *Díptico de Wilton* el rey Ricardo II de Inglaterra, de rodillas, es encomendado a la Virgen María con el Niño -rodeada de ángeles- por sus tres santos custodios: San Juan Bautista, el rey santo Eduardo el Confesor y San Edmundo; datado este díptico hacia 1396, cabe resaltar en el mismo la notable influencia francesa experimentada por la pintura inglesa en general a lo largo de la segunda mitad del siglo XIV ante la llegada de artistas galos acompañando en su exilio a Juan el Bueno, así como por la atracción ejercida también por el desarrollo de la miniatura francesa.

Más interesante si cabe es, en el ámbito bohemio del rey Carlos IV, la *Tabla votiva del arzobispo Jan Ocko de Vlasim* (Národní Galerie de Praga), encargada por este prelado con posterioridad a la obtención del palio en 1364. En ella se representa al monarca y su hijo en actitud piadosa, arrodillados a ambos lados de una Virgen entronizada con el Niño y cuyo cortinaje posterior es sostenido por sendos ángeles; además, las figuras regias son presentadas por San Segismundo y San Wenceslao; el registro inferior está presidido por el arzobispo arrodillado, en calidad de donante, flanqueado por los santos Procopio, Adalberto, Guido y Ludmila. Se ha vinculado esta tabla votiva bohemia con el Maestro Teodorico, afamado pintor del foco artístico de Praga, y al que se supone una estrecha vinculación con el arte italiano⁶¹ sin renunciar a la paulatina asimilación del estilo internacional.

Italia se presenta por tanto como punto de partida de una serie de tipologías iconográficas que luego habrán de expandirse por el resto de la Europa Occidental y Central, y donde serán paulatinamente modificadas conforme a las necesidades. Pero el mundo italiano recibió a su vez constantes influjos de la tradición bizantina, que serán a su vez readaptados o, por el contrario, en ocasiones también negados. En esta línea trecentista se inscribe el máximo representante de la escuela de Siena, Simone Martini, responsable a su vez del arranque del gótico internacional como consecuencia de su estancia en Avignon desde aproximadamente 1340. En 1317 se traslada a Nápoles para realizar un encargo especial encomendado por Roberto de Anjou: el cuadro conmemorativo de su ascenso al trono gracias a la renuncia al mismo de su hermano mayor⁶². En esta *Tabla de San Luis de Tolosa* (Museo Capodimonte de Nápoles)

⁶¹ Quizás a través de Tomaso de Módena, quien realizara tres obras para el castillo real de Karlstein (vid. PIQUERO LÓPEZ, op. cit. (1989), pp. 77-78).

aparece representado este santo, entronizado, portando los elementos propios de la condición episcopal, aunque el hábito franciscano que se hace eco de su renuncia asoma por debajo de la rica capa pluvial. Sobre la mitra dos ángeles en vuelo disponen la corona de santidad, mientras el santo alarga su mano izquierda para colocar la corona regia sobre la cabeza de su hermano Roberto, que se sitúa a la derecha del trono, arrodillado y con las manos juntas en piadosa actitud, aunque vestido con elegantes ropajes que denotan asimismo su condición regia.

Los datos apuntados hasta el momento acerca de la tabla central del retablo de don Sancho de Rojas permiten aproximar ya una posible datación. Si desde el punto de vista estilístico la autoría del mismo se vincula con el maestro Rodríguez de Toledo, activo en el primer cuarto del siglo XIV, no obstante, la propia iconografía de la pintura permitiría concretar aún más una posible fecha de realización: don Sancho de Rojas obtiene el palio arzobispal en 1415, permaneciendo en la sede primada de Toledo hasta su muerte en 1422; hasta entonces había ceñido las mitras episcopales de Astorga y de Palencia. A su vez, la identificación del monarca con Juan II, que recibe el “regimiento” del reino castellano tras el reconocimiento de su mayoría de edad en 1419 -contando con la ayuda y beneplácito del propio Sancho de Rojas- implicaría que el encargo tendría que haber sido realizado en torno a ese año de 1419.

Precisamente el análisis de esta pintura deberá hacerse en función del promotor de su ejecución, por cuanto nos encontramos ante una obra que no ha partido directamente de un encargo regio. Por tanto, y aun cuando se represente la figura monárquica de don Juan II de Trastámara, sus condicionantes simbólicos estarán

⁶² Vid. el estudio dedicado al tema de esta *Tabla de San Luis* por M. Cendón Fernández (CENDÓN FERNÁNDEZ, M.: “Simone Martini y los franciscanos”, en *Homenaje a José García Oro* (ed. M.

mediatizados por las consideraciones teórico-artísticas del arzobispo don Sancho de Rojas. En todo caso no hay que olvidar el estrecho vínculo del prelado con la corte castellana, en su calidad de co-regente temporal del reino en ausencia de don Fernando de Antequera y tras la muerte de éste, así como de protector y tutor del Príncipe de Asturias hasta su mayoría de edad y consiguiente subida al trono.

A su vez, este monasterio de San Benito de Valladolid había sido fundado en 1390 por el rey Trastámara Juan I, abuelo del nuevo monarca, para monjes benedictinos observantes, en lo que se supone la coincidencia entre dos voluntades diferentes: el deseo de reforma de las órdenes regulares tradicionales en aquellas décadas finales del siglo XIV, y el cumplimiento por parte de Juan I de las instrucciones de su padre y predecesor en el trono, Enrique II, para fundar un nuevo monasterio benedictino que compensase la destrucción de otro en tierras aragonesas por causa de los conflictos militares⁶³. También un obispo, don Guillermo García Manrique, prelado de Oviedo y familiar de Clemente VII, tendría un papel destacado en esta iniciativa, convirtiéndose en ejecutor de la bula de erección en 1390. El nuevo cenobio seguiría por tanto manteniendo estrechos vínculos con la Corona castellana, lo que se comprueba al amparo de la grandeza y suntuosidad que alcanzaría y mantendría en los siglos venideros, gracias a los abundantes privilegios y donaciones recibidas de los sucesivos monarcas y también aristócratas.

Todo ello implica que la particular iconografía seleccionada para esta tabla haya de responder, necesariamente, a un cuidadoso programa propagandístico diseñado por don Sancho. Una primera lectura conlleva un trasfondo piadoso de carácter

Romani Martínez y M^a Á. Nóvoa Gómez), Santiago de Compostela, 2002, pp. 403-424.

salvífico, a modo de exvoto del propio donante que desea mostrar su devoción por la Virgen, mediadora por antonomasia ante el Altísimo; en esta misma línea cabría incluir también la figura del rey, quien se dirige directamente hacia Cristo Niño; y como refrendo mediático y devocional, los santos Benito de Nursia y Domingo de Guzmán llevan a cabo la presentación de ambos personajes, en lo que se sugiere un principio de modesta humildad para con la Virgen con el Niño.

Pero existiría una segunda lectura, basada en aspectos de carácter político-propagandístico, y que en última instancia implica toda una plasmación teórica en torno a la idea de poder. Cuando el arzobispo recibe la mitra -como símbolo de su condición- de manos de la Virgen, lo que se insinúa es que tal privilegio se debe directamente al designio divino, donde María representa a la propia Iglesia de Cristo. Por su parte, el Niño Jesús corona al rey, reconociéndolo así como su vicario e incidiendo por tanto en la dimensión teocrática de su poder. Por tanto, en la tabla central del retablo del arzobispo don Sancho de Rojas éste ha querido hacer hincapié en el origen divino del poder eclesiástico y real, negando por tanto el carácter temporal que algunos teóricos pretendían para ambos poderes, y sobre todo para el monárquico. E implícitamente - incluso también de manera explícita- el prelado quiso dejar constancia para la posteridad del papel que desempeñó para la llegada al trono de Juan II, aun cuando lo plantee bajo el tamiz de la piadosa devoción. De nuevo el arte se convierte en un medio propagandístico con el que reflejar una serie de ideas personales y asegurar el recuerdo y la fama de quienes se representan para evitar el olvido de sus hazañas y logros.

⁶³ REVUELTA SOMALO, op. cit. (1981), p. 216.

VI.3.- ENRIQUE IV Y LA CUSTODIA PROCESIONAL DE LA CATEDRAL DE CALAHORRA (“EL CIPRÉS”).

En la custodia procesional de la catedral del Salvador de Calahorra (La Rioja)⁶⁴ conocida como “*El Ciprés*”⁶⁵ se encuentra una inscripción incisa en su pie que reza: “*Fuit datum per dominum regem Enricv IV, anno MCDLXII. Jahns Delaz me fecit*”⁶⁶. No obstante, lo más destacado por lo que a este estudio se refiere viene dado por la presencia en la misma de una pequeña figurita orante de rey, que se habrá de identificar

⁶⁴ Son varios los historiadores que se han referido a esta pieza, estudiándola de manera más o menos pormenorizada. Cabe mencionar entre ellos a J. Carrión (CARRIÓN, J.: *Apuntes histórico descriptivos de la Catedral de Calahorra y noticias de los gloriosos mártires San Emeterio y Celedonio*, Calahorra, 1883), A. Gascón de Gotor (GASCÓN DE GOTOR, A.: *El Corpus Christi y las custodias procesionales de España*, Barcelona, 1916, pp. 64-65), M. Gómez Moreno (*Exposición Internacional de Barcelona. 1929. El arte en España. Guía del Museo del Palacio Nacional*, Barcelona, 1929, ficha nº 379, pp. 267-268), F. Bujanda (BUJANDA, F.: “La fiesta del Corpus en la diócesis de Calahorra”, *Berceo*, nº 3 (1947), pp. 186-196 (para nota pp. 191-192)), M. Trens (TRENS, M.: *La Eucaristía en el arte español*, Barcelona, 1952), P. Gutiérrez Achútegui (GUTIÉRREZ ACHÚTEGUI, P.: “Historia de la muy Noble, Antigua y Leal ciudad de Calahorra”, *Berceo*, nº 41 (1956), pp. 430 y ss. (para nota pp. 430-431)), J. Camón Aznar (CAMÓN AZNAR, J.: *La arquitectura y la orfebrería españolas del siglo XVI* (tomo XVII de *Summa Artis*), Madrid, 1959, p. 93), S. Alcolea y J. M. Ruiz Galarreta (ALCOLEA, S. y RUIZ GALARRETA, J.M.: *Guía turística de España. Provincia de Logroño*, Barcelona, 1962, pp. 64-65), J.G. Moya Valgañón et alia (MOYA VALGAÑÓN, J.G. (dir.): *Inventario artístico de Logroño y su provincia. Tomo I. Álbalos-Cellorigo*, Madrid, 1975, pp. 242-243), F.M. Martínez San Celedonio (MARTÍNEZ SAN CELEDONIO, F.M.: *Calahorra milenaria. Las leyendas de la ciudad de Calahorra y sus más ilustres hombres*, Calahorra, 1978, pp. 50-55), P. Martínez Burgos (MARTÍNEZ BURGOS, P.: “Custodia de Calahorra”, en *Reyes y Mecenas. Los Reyes Católicos-Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*, Toledo, Museo de Santa Cruz, 1992, ficha nº 1, p. 276), M^a B. Arrué Ugarte (ARRUÉ UGARTE, M^a B.: *Platería riojana (1500-1665)*, Logroño, 1993, pp. 274-275 y nota 45) y I. Gutiérrez Pastor (GUTIÉRREZ PASTOR, I.: “Custodia procesional “*EL Ciprés*””, en *Maravillas de la España medieval. Tesoro Sagrado y Monarquía* (dir. científico I.G. BANGO TORVISO), tomo I (*Estudios y catálogo*), León-Madrid, 2001, ficha nº 121, pp. 347-348).

⁶⁵ Todo parece indicar que la tradicional denominación de esta custodia de Calahorra como “el ciprés” deba su reconocimiento al mencionado estudio de la catedral publicado por J. Carrión en 1883, si bien es probable que este autor recogiese por escrito una costumbre arraigada ya en la terminología capitular -o incluso popular- desde una época anterior, y determinada quizás por el aspecto formal de la pieza.

⁶⁶ Aunque con motivo de su presencia en la *Exposición Internacional de Barcelona* de 1929 este letrado había sido parcialmente transcrito (*Exposición Internacional de Barcelona. 1929. El arte en España. Guía del Museo del Palacio Nacional*, Barcelona, 1929, ficha nº 379, pp. 267-268), la lectura completa fue hecha por p. Martínez Burgos (MARTÍNEZ BURGOS, op. cit. (1992), p. 276), si bien introduce una errata al constatar la fecha 1472 en vez de la auténtica de 1462. Por su parte, F. Bujanda ya había incluido en 1947 la traducción hecha anteriormente por el canónigo Cantera Orive, castellanizando incluso el nombre del orfebre: “*Fue donada por el señor rey Enrique IV, año 1462. Juan Díaz me hizo*” (BUJANDA, F.: “La fiesta del Corpus en la diócesis de Calahorra”, *Berceo*, nº 3 (1947), pp. 186-196 (para nota pp. 191-192)).

evidentemente con el monarca Trastámara mencionado en el letrero del pie: Enrique IV⁶⁷.

Esta custodia portátil de mano, realizada en oro y plata sobredorada, mide 78 cm de altura, mientras que la anchura de su base es de 32 cm. Está presidida por el tradicional templete abierto dispuesto para albergar la Sagrada Forma, sobre el que se sitúa un gran cimborrio a modo de remate, y todo ello sostenido por un pie prismático asentado sobre una base hexagonal. Una combinación de labores de fundición, repujado y cincelado explican técnicamente la obra, a la que se han añadido además placas de esmalte e incluso dos anillos, uno de ellos clasicista, lo que junto al propio viril rococó delatan por tanto intervenciones restauradoras posteriores, sobre todo en los siglos XVII y XVIII. La presencia de esta custodia en los inventarios de la catedral es constante desde 1490, y así figura en los de 1508, 1628, 1636, 1684 o 1829 entre otros, sin pasar por alto que en 1556 se llegó incluso a comprobar su peso: quince marcos y medio⁶⁸.

⁶⁷ J. Carrión consideró la custodia como un regalo debido a Enrique II en lugar de Enrique IV, debido posiblemente a un error en la lectura y transcripción del mencionado letrero de la base (cfr. CARRIÓN, op. cit. (1883)).

⁶⁸ GUTIÉRREZ PASTOR, op. cit. (2001), p. 347.

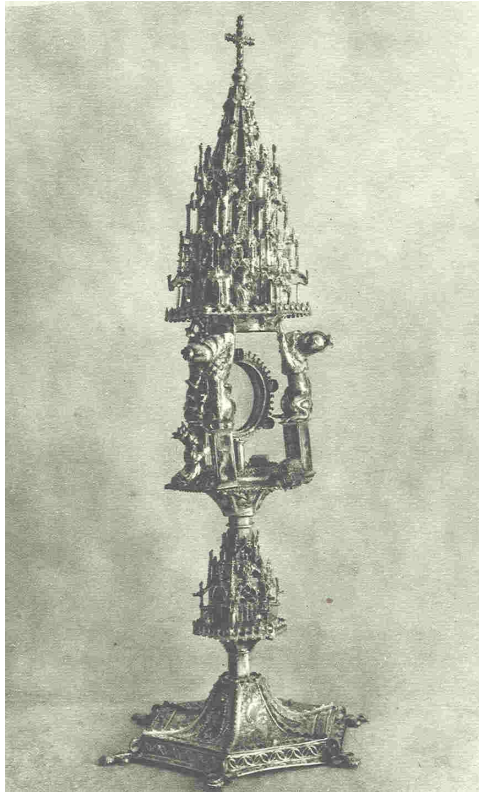


LÁMINA 95:

Custodia –“el Ciprés”- de la catedral de Calahorra, donación de Enrique IV (Jahns Delaz. 1462).

Comenzando la descripción de la custodia por el pie, es preciso señalar que es prismático, con un gran nudo configurado a la manera de templete hexagonal de tres cuerpos, que se dispone sobre una base ricamente ornamentada que repite la misma forma geométrica, y donde figura además la inscripción transcrita anteriormente con el nombre del monarca donante, la fecha y el autor de la pieza; presiden las caras de esta base las armas de Castilla y León realizadas en esmalte, además de un Crucifijo y un dragón sobre fondo azul. Estas placas del pie sufrieron una restauración en el siglo XVIII⁶⁹.

El pie sirve a su vez de soporte a una plataforma también hexagonal, que es la que constituye la base para el templete abierto central: únicamente tres pilares

⁶⁹ Aunque sin una fecha precisa en la que datar dicha restauración, así lo expone I. Gutiérrez Pastor (GUTIÉRREZ PASTOR, op. cit. (2001), p. 347).

prismáticos son suficientes para soportar el gran cuerpo de remate de la custodia, sirviendo a su vez de protección para el viril que alberga la Sagrada Hostia; dichos pilares son prismáticos, y están ornamentados con pequeñas figurillas de leones, sedentes y rampante, que ladean sus cabezas para morder las granadas que los acompañan. En uno de los ángulos de misma plataforma del templete es donde se halla la figurilla orante que se identifica con Enrique IV, de 7 centímetros de altura; con las manos juntas, en tradicional actitud orante, el monarca está representado con las habituales vestiduras de la moda señorial y nobiliaria de mediados del siglo XV, sin que falte la identificativa corona. La figurilla regia se dispone orientada hacia el viril rococó de hacia mediados del siglo XVIII -que sustituiría al original- montado a su vez sobre la figura de un ángel; y además de tres piedras preciosas, en la misma plataforma se añadieron también sendos anillos flanqueando el viril, uno gótico y el otro ya clasicista y adornado con un gran topacio (perteneciente al obispo don Bernal Díaz de Luco)⁷⁰.

⁷⁰ Considera I. Gutiérrez Pastor la posibilidad de que dicho anillo episcopal fuese incorporado a la custodia hacia 1646, año en que el cabildo de Calahorra acordó repararla, tal y como figura en el acta capitular del 27 de enero de dicho año (GUTIÉRREZ PASTOR, op. cit. (2001), p. 347).

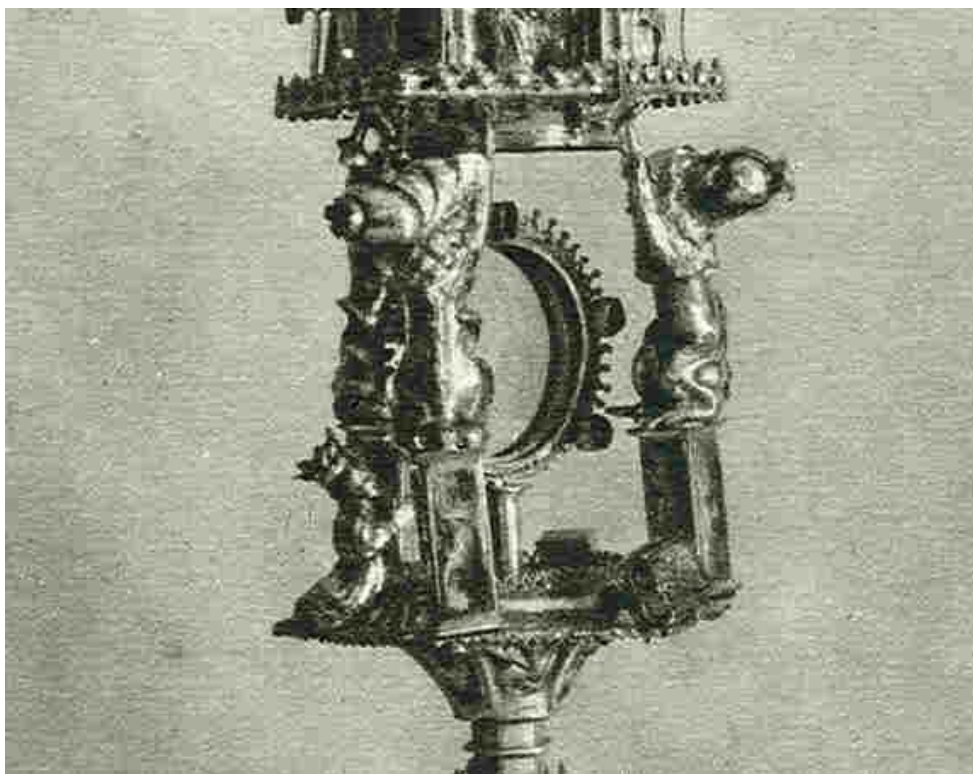


LÁMINA 96:

Detalle de la Custodia –“el Ciprés”- de la catedral de Calahorra, donación de Enrique IV (Jahns Delaz. 1462).

El gran cimborrio que remata la custodia consta de tres cuerpos, presidido por una cruz que culmina el conjunto, y cuyas labores de filigrana resultan similares a las del nudo del pie aunque con mayor sentido de desmaterialización. Aparecen una serie de hornacinas que albergan pequeñas figurillas santas, entre las que cabe mencionar a los santos cefalóforos Emeterio y Celedonio, patronos de la ciudad de Calahorra⁷¹.

La suma de elementos simbólicos e identificativos de la custodia remite a un programa de claro contenido devocional, aunque también propagandístico, en torno a la figura de Enrique IV. Dicho programa se localiza en dos partes claramente preferentes:

⁷¹ ALCOLEA y RUIZ GALARRETA, op. cit. (1962), p. 64.

el templete central en torno al viril, y la base hexagonal; por el contrario, el cimborrio superior se ve mediatizado por el conjunto hagiográfico que denota una elaboración ya preconcebida en función de su destino: la catedral de Calahorra (de ahí la presencia de los santos patronos de la ciudad).

El monarca es figurado en actitud orante hacia la sagrada Hostia, con un evidente sentido devocional y en última instancia de refrendo de la fiesta del *Corpus Christi* (instituida por bula de Urbano IV de 1264). Y todo ello sin olvidar la importancia que desde fines del siglo XIII y comienzos del XIV comienza a adquirir la consiguiente procesión celebrada para exaltar aún más esta festividad teofórica, y cuyo origen y generalización se debería a la devoción popular; de este modo, la presencia figurada de Enrique IV alcanzaría una mayor repercusión propagandística en cuanto a su dimensión de humildad para con la divinidad, aunque a su vez no habrá de obviarse esa especial cercanía con Cristo de la persona regia. Y tanto el monarca como el propio viril están flanqueados por tres pilares en los que tanto los leones como las granadas que muerden no son sino referencias simbólicas al reino y, sobre todo, al propio Enrique IV, aludiéndose a las victorias del rey sobre el reino nazarí de Granada y por extensión a un apologético sentido triunfal del cristianismo frente al islam; en este mismo sentido los leones podrían interpretarse bajo el prisma protector de Quien recibió el tratamiento bíblico de León de Judá, y en cuyo nombre se producía el avance de la secular Reconquista.

En cuanto a la base, la presencia de las restauradas placas de esmalte con las armas del reino castellano-leonés vendría a ratificar el carácter de donación regia de la custodia; el Crucifijo alusivo a la Redención y, por extensión, a la festividad misma del

Corpus, se ve de este modo acompañado por esos emblemas heráldicos que se pretenden al tiempo reflejo del poder temporal del monarca y salvaguarda del cristianismo, aunque entroncando con un sentido asimismo espiritual que incidiría en la especial y sagrada protección de rey e incluso del reino. En cuanto a la sexta placa esmaltada, con la imagen de un dragón, y dada la escasa repercusión que este animal fantástico alcanzó en el reino de Castilla, cabe pensar pues en una alusión personal a la reina doña Juana de Avis, esposa de Enrique IV en aquel momento: tanto en Portugal como en Aragón -doña Juana era hija del rey luso don Duarte y de doña Leonor de Aragón- el dragón había sido adoptado ya por los monarcas Juan I de Avis y Pedro IV respectivamente, siendo usada esta figura como distintivo regio por ambas casas reales peninsulares⁷².

En función de lo ya mencionado, y aun cuando algún historiador haya propuesto la fecha de 1466 para la donación efectiva de la custodia por parte de Enrique IV a la catedral de Calahorra⁷³, sin embargo la sola inscripción parece suficiente para aseverar el año 1462. Lejos así de buscar un hecho histórico de relieve en lo que a la propia ciudad riojana se refiere, quizás sea preferible justificar tal presente en función de cuestiones personales del monarca Trastámara y de la presencia en la silla episcopal de Calahorra de una figura de la influencia de don Pedro González de Mendoza (quien ciñó esta mitra entre 1453 y 1467). Por ello, un episodio tan importante para la vida de don Enrique como el nacimiento de su hija doña Juana el 28 de febrero de dicho año,

⁷² Señala F. Menéndez Pidal de Navascués que tanto éste como otros animales fantásticos -el grifo- fueron consecuencia de una moda traída probablemente por gentes de armas francesas e inglesas que intervinieron en las guerras peninsulares en el último tercio del siglo XIV (vid. MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, F.: *Heráldica medieval española*, tomo I (*La Casa Real de León y Castilla*), Madrid, 1982, pp. 178-179).

⁷³ Vid. BUJANDA, op. cit. (1947), pp. 191-192. Considera este autor que dicha donación se efectuaría en 1466 al concluir el asedio del conde de Foix a Calahorra.

siendo en mayo jurada por las Cortes de Madrid como heredera al trono castellano, podría haber sido el ansiado suceso que determinase la donación de esta custodia, máxime cuando en las fechas aproximadas de la concepción -hacia fines de mayo o inicios de junio de 1461- el rey tenía por sede la cercana ciudad de Logroño y la reina la de Aranda de Duero. También en 1461 don Pedro González de Mendoza había entrado a formar parte del Consejo Real, y el 7 de marzo de 1462 coofició la ceremonia del bautizo de la infanta Juana.

En los meses centrales de 1462 se llevaron a cabo importantes empresas militares de Reconquista contra las posesiones territoriales del reino de Granada, considerándose como principal logro la toma de Gibraltar. Finalmente, tampoco habrá de olvidarse la reactivación de las críticas contra los judíos y, sobre todo, contra los “falsos conversos” en aquellos momentos, siendo planteado incluso en tema al trasladarse las Cortes a Toledo -ciudad en la que la tal conflictividad era mayor por la abundante población judía que allí residía- en el verano de 1462; y uno de los crímenes a ellos atribuidos era el de la profanación de una Sagrada Forma por parte de un judío de Segovia, en sus varias versiones, que siendo contextualizado temporalmente entre 1450 y 1455, fue muy popularizado en este tiempo⁷⁴.

Por lo que se refiere al artífice de la custodia, mencionado en la inscripción, la propia grafía original del nombre -Jahns Delaz- delataría un origen probablemente germánico en este maestro⁷⁵, y al que únicamente se reconoce por esta obra, sin que se

⁷⁴ Vid. SUÁREZ FERNÁNDEZ, L.: *Enrique IV de Castilla. La difamación como arma política*, Barcelona, 2001, pp. 240-241.

⁷⁵ Ya consideró este posible origen germánico del orfebre P. Martínez Burgos (MARTÍNEZ BURGOS, op. cit. (1992), p. 276).

tenga otra constancia textual de él. Hay que tener en cuenta además que en los reinos peninsulares esta tipología de custodia con imaginería orante no tenía tradición, haciéndose preciso volver la mirada hacia el norte de Europa para hallar modelos semejantes que ratificarían además la procedencia foránea del orfebre.

La delicada combinación entre arquitectura e imaginería que ofrece la custodia de la catedral de Calahorra tuvo una gran repercusión en los años posteriores y en el entorno tanto riojano como burgalés. Así, y aun prescindiendo de elementos como la figura orante o los leones en los pilares, ejemplos más o menos similares se encuentran en Samaniego, Ezcaray, Ameyugo y Cellorigo⁷⁶, si bien su cronología más reciente la convierte en deudoras de una tradición aplicada ya para el ejemplo de Calahorra hacia 1462.

⁷⁶ Vid. CRUZ VALDOVINOS, J.M.: "Platería", en *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*, Madrid, 1982, pp. 65-158 (para nota p. 75); BARRÓN GARCÍA, A.: *La época dorada de la platería burgalesa. 1400-1600*, 2 vols., Burgos, 1998, pp. 246-250.

CAPÍTULO VII

ICONOGRAFÍA DEL OCIO

VII.- ICONOGRAFÍA DEL OCIO

Además de la iconografía de poder e iconografía de piedad, en las miniaturas del siglo XV se representan imágenes del monarca que, sin dejar de mantener los presupuestos tradicionales vinculados con la condición regia, sobre todo en lo que se refiere a la presencia inexcusable de la corona identificativa, sin embargo llaman la atención por mostrar otras facetas del soberano más relacionadas con la cotidianidad regia, así como con su propia existencia histórica en el caso concreto de las genealogías.

Existen, por ejemplo, varias representaciones miniaturísticas del rey practicando actividades cinegéticas, así como otras donde la cetrería adquiere una destacada repercusión. Ambas dedicaciones constituían una clara muestra de la elevada condición del que la ejercía, pues su práctica concreta estaba reservada exclusivamente al rey y a la nobleza. En tales imágenes pictóricas el monarca será identificado, como es habitual, por la corona, puesto que las ricas vestiduras constituyen una característica común con la propia aristocracia, al igual que el corcel sobre el que habitualmente monta y que también aparecerá habitualmente engalanado con elementos ornamentales que insinúen el abolengo de su regio jinete.

VII.1.- EL REY Y LA CAZA.

En el *Libro de la Montería* de la Biblioteca de Palacio se insertan diversas miniaturas alusivas a esta actividad, en varias de las cuales la figura del rey adquiere un notable protagonismo. En dos de ellas aparece montado en su corcel, acompañado por otros caballeros, servidores y monteros; viste rico atavío propio de su condición, si bien va a ser la corona el elemento que permita identificarlo y personalizarlo. De hecho, en otra de las miniaturas del libro donde se muestran al monarca las piezas cazadas, sustituye ya la corona por un bonete característico de la moda de la época debido a que la identificación de su condición regia ya viene marcada por el escaño de madera donde aparece sentado en una disposición de tres cuartos.



LÁMINA 97:

Miniatura de la caza de los osos (*Libro de la Montería*, Biblioteca del Palacio Real de Madrid, fol. 91r.).

Entre las escenas que se incluyen cabe mencionar la relativa a la caza de osos [LÁMINA 97] donde el rey aparece representado montando a caballo, portando la corona identificativa de su persona (fol. 91r.). Lo acompañan un total de nueve jinetes,

de los cuales dos semejan ser árabes en función a su particular indumentaria que incluye turbantes; a su vez están representados diez ojeadores, que al hecho de ir a pie añaden como nota distintiva la vestimenta de jubón corto y calzas, ; éstos dirigen asimismo a los perros que inician ya la búsqueda de las presas. En el paisaje de fondo, y entre las esquemáticas masas de árboles, se representan a sendos osos dentro de sus cuevas, mientras en el plano de fondo se ha representado una arquitectura de carácter militar, como resultaba habitual en las miniaturas del momento.

LÁMINA 98:

Miniatura de la caza del oso y del venado (*Libro de la Montería*, Biblioteca del Palacio Real de Madrid, fol. 91v.).



No muy diferente a ésta es la miniatura en la que se representa la caza del oso y del venado [LÁMINA 98]. En este caso la diferencia, además del cambio en una de las codiciadas presas, vendrá marcado por el mayor número de ojeadores, con lo que se quiere indicar que la batida habría comenzado ya. Como elemento anecdótico, un pastor aparece tocando la gaita al tiempo que cuida sus rebaños de ovejas. Y como la anterior, la orla que enmarca esta miniatura destaca por su minuciosidad floral y variedad

cromática –además de la aplicación de oro-, sin que falten las características aves e incluso dos niños desnudos a la manera de *putti*.



LÁMINA 99:

Miniatura del almuerzo del rey
(*Libro de la Montería*, Biblioteca
del Palacio Real de Madrid, fol.
83v.).

Dentro de esta variedad de escenas características de la cotidianidad del rey, también en el mismo *Libro de la Montería* se contiene una escena relativa al banquete del rey durante la caza [LÁMINA 99]. De fondo, se insiste en el enmarque característico de la actividad cinegética, pues ojeadores con sus perros siguen el rastro de un oso, un venado y un conejo agazapados en sus respectivas cuevas. En la parte de la derecha, haciendo hincapié en el momento de descanso, dos caballos ensillados a la jineta, esto es, con silla alta, se figuran detrás de los víveres traídos para la ocasión. Y siguiendo con las pautas características del protocolo de la época¹, el monarca aparece

¹ Vid. al respecto del protocolo y de las prácticas de la mesa NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M.: “El ritual de mesa en la miniatura: *Le bon repas* del Duque de Berry”, en *Actes du Colloque de Nice (15-17 octobre*

sentado ante una larga mesa como único comensal, mientras los demás caballeros se disponen tras él y los sirvientes se afanan en traer y servir las viandas.

Sobre el blanco mantel es posible observar un plato ocupado por un ave cocinada, así como algunas frutas; en las inmediaciones otras aves en un cuenco, así como probables hogazas de pan y una gran tinaja de vino completan el conjunto, sin que falte el anecdótico perro sentado al lado de la mesa. De nuevo la corona es imprescindible en su función de identificadora regia, al igual que las ricas vestiduras que porta, destacando en su mano una lujosa copa con piedras preciosas que parece sustituir de manera conveniente a los atributos simbólicos que habitualmente porta en sus manos.

Si las vistas hasta el momento son las escenas propias de la montería, por lo que ya se inscriben en las partes centrales del códice, sin embargo es preciso asimismo tener en cuenta sobre todo otras dos miniaturas que se sitúan al comienzo y en la primera parte de la obra. En la primera de ellas [**LÁMINA 100**] aparece representado el rey –Alfonso XI– que, sentado en su trono, conversa con los moneros –de ahí los gestos empleados por todos ellos– acerca de la manera en que se deberá proceder a las labores de rastreo y caza. En la orla con un dragón y *putti*, dos de ellos sostienen en la parte inferior el escudo con las armas castellano-leonesas. En la segunda de estas miniaturas [**LÁMINA 101**] es ya el príncipe don Pedro (futuro Pedro I) el que desde su escaño atiende a las explicaciones de varios moneros que le presentan un pequeño jabalí ya muerto mientras le es mostrado un perro herido en el trance.

1982), t. 2: *Cuisine, manières de table, régimes alimentaires*, Nice, 1984, pp. 33-43 (para nota pp. 37-41).



LÁMINAS 100 y 101:

Miniaturas del rey Alfonso XI y del príncipe don Pedro (*Libro de la Montería*, Biblioteca del Palacio Real de Madrid, fols. 1r. y 34 v.).

Entre las similitudes entre ambas miniaturas cabe señalar la propia composición, la adopción de una iconografía de tipo mayestático que viene dada sobre todo por el trono, con notables incorrecciones perspectivicas en su elaboración y disposición. Está éste dispuesto en ambos casos en un lugar pseudointerior, y convenientemente cubierto –por lo menos el del rey– como protección simbólica de la figura monárquica. Dado que el texto se fundamenta en la montería, en ambas miniaturas se deja el fondo libre para la necesaria visualización de los campos y bosques donde tiene lugar la actividad cinegética; y dada la condición de ambos, las puiernas se muestran cruzadas en señal de potestad.

Entre las principales diferencias cabe señalar, con respecto a las figuras protagonistas, el deseo de recalcar la adecuada identificación del rey con un hombre adulto, con la barba que prestigia su figura al tiempo que refrenda su poder de gobierno y madurez intelectual. Y como no podía ser de otra forma con respecto al empleo de los *regalia*, a la corona que inexcusablemente ciñe su cabeza, con remates en pequeños florones, se une la perfecta visualización de la espada envainada que cuelga de su cinturón y el manto regio con el que cubre parte de su cuerpo. En cuanto al príncipe, ya carece de la corona que sólo ceñirá tras el fallecimiento de su progenitor como respuesta a los postulados de la legitimidad dinástica, sustituida por un tocado a modo de bonete, a lo que hay que unir la carencia de barba como insistencia en su edad y condición de infante. Por tanto, en este caso sólo el escaño –que además es más sencillo que el del monarca- constituye el único elemento identificador de la persona del príncipe.

Todas las escenas contenidas en este códice miniado resaltan por su calidad formal y compositiva, que delata la intervención de un taller muy hábil, imbuido a la perfección en el quehacer de los talleres miniaturísticos castellanos del momento. El interés por la espacialidad y la tridimensionalidad queda patente a la vista del cuidado con que se realizan los paisajes campestres y la disposición en los mismos de la figuración. Y ya un afán plenamente narrativo va a ser lo que explique el empleo en ocasiones de puntos de fuga muy bajos, debido al interés manifiesto por recrear los pasajes propios de la montería y por la plasmación de la fauna y la vegetación propias de los lugares descritos por el texto. Las influencias de la miniatura franco-flamenca parecen evidentes, a la vista de unas formas geográficas muy delimitadas y de unas arquitecturas urbanas y palaciegas que siempre sobresalen en lontananza como contraste consciente con el monte salvaje; y ello sin olvidar los quebrados pliegues que se

observan sobre todo en las primeras miniaturas. Pero también se han apuntado los préstamos tomados por el miniaturista de la tradición persa, especialmente en lo que se refiere al tratamiento del paisaje y de los animales que pueblan esa naturaleza²; su marcada estilización, así como el sentido compositivo de las vistas no hacen sino delatar esos estrechos vínculos que el mundo de la caza mantuvo con oriente en estos siglos bajomedievales.

Finalmente, un rico cromatismo completa cada una de las miniaturas, en las que los verdes propios de la vegetación contrastan con rojos, azules y rosas de las vestiduras de los diferentes personajes. También en este caso se perciben igualmente notables avances estilísticos, dado que se observa un esfuerzo por parte de los iluminadores a la hora de incorporar en ocasiones colores tonales para conferir un mayor realismo a los pliegues de las vestimentas o a las propias facciones de los rostros, en busca de una mayor expresividad. Y ello aun cuando el dibujo no pierda nunca su original protagonismo.

Las escenas de caza comportan un especial significado que trasciende la propia representación de una actividad para invocar un principio de virtud. Así, se entiende que tanto el rey como cualquier caballero ha de practicar la cinegética en los períodos de paz, puesto que de este modo estará siempre convenientemente preparado para la guerra y para la lucha contra los enemigos. A su vez, constituía la caza un entrenamiento para el ejercicio del poder, era una actividad recomendable para el descanso de la mente y facilitaba una salida a los instintos violentos, facilitando luego a reyes y nobles que

² Vid. Al respecto PLANAS BADENAS, op. cit. (1989).

podiesen controlar éstos en su actividad política³. Las propias *Partidas* se referían ya a la caza como “*arte e sabiduría de guerrear e de vencer, de lo que deven los reyes ser mucho sabidores*”⁴. Ya con un sentido escatológico, que habitualmente implicará la inclusión de tales escenas en las yacijas funerarias, la caza se considera una muestra de las virtudes del rey o noble en cuanto a su defensa contra las fuerzas malignas que, como tales, se identifican con el salvajismo y la peligrosidad de las alimañas⁵.

En reyes como Alfonso XI, Juan II y Enrique IV de Castilla la caza fue una auténtica pasión, no sólo una distracción esporádica⁶. Sobre Enrique IV el cronista Diego Enríquez del Castillo constataba que fuera “*gran cazador de todo linaje de animales y bestias fieras. Su mayor deporte era andar por los montes, y en aquellos hacer edificios y sitios cercados, de diversas maneras de animales, y tenía con ellos grandes gastos*”⁷. En su propio palacio este rey tenía alanos, leones y osos, aunque para evitar los diversos peligros y disfrutar en mayor medida de las prácticas cinegéticas, llegó a crear dos reservas campestres en Valsain (Segovia) y El Pardo (Madrid), donde poder realizar las monterías que con gran frecuencia ocupaban su tiempo sin necesidad de fiesta que lo justificase⁸.

Esto podría explicar entonces el encargo regio de un códice miniado de estas características. En todo caso, es el propio texto sobre la caza el refrendo evidente de un

³ LADERO QUESADA, M.A.: *Las fiestas en la cultura medieval*, Barcelona, 2004.

⁴ *Partidas*, II, V.20.

⁵ Vid. NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M.: “El caballero, su panegírico y la conjuración del miedo”, *Semata*, 10 (*Cultura, poder y mecenazgo*), 1998, pp. 361-387.

⁶ LADERO QUESADA, op. cit. (2004), p. 145.

⁷ D. ENRÍQUEZ DEL CASTILLO: *Crónica de Enrique IV*, cap. I, p. 101.

interés específico de la época por esta actividad, muestra de una afición que es compartida en todos los reinos cristianos occidentales; si en Castilla al *Libro de la Montería* de Alfonso XI se añade el *Libro de la caza* de don Juan Manuel, en Francia también debe ser destacado el escrito por Gaston Febo. Asimismo, y por lo que a las miniaturas concretas que estamos estudiando se refiere, la ostentación del rey y sus nobles y la propia relación social que se forja entre todos ellos en la caza eran objetivos de primer orden que no deben pasar por alto en la realidad histórica del siglo XV.

VII.2.- EL REY Y LA CETRERÍA.

Si hasta el momento se ha tenido en cuenta la montería, dada su repercusión artística en un códice miniado de la belleza del *Libro de la Montería* de la Biblioteca de Palacio, también es preciso referirse a la cetrería. Esta actividad cinegética despertaba una gran atención, debido en buena medida a su mayor sofisticación y valoración en aras a mantener una tradición venida desde muy antiguo. Y si la montería o caza gozaba de diversos textos compuestos en su honor, no podía ocurrir sino otro tanto con la cetrería, destacando aquí al canciller don Pedro López de Ayala y su *Libro de la caza de las aves*, centrado en concreto en la modalidad de caza con aves rapaces⁹.

⁸ Vid. LADERO QUESADA, op. cit. (2004), p. 145.

⁹ LADERO QUESADA, op. cit. (2004), p. 145.

LÁMINA 102:

Miniatura con el rey Roboán. *Libro del caballero Zifar* (París, Biblioteca Nacional de Francia, Ms. Spagnol 36, fol. 176v.).



Precisamente en el *Libro del caballero Zifar* aparecen varias miniaturas de este tipo, si bien todas ellas responderán a una misma tipología: el rey o emperador montado en un corcel convenientemente engalanado, vestido conforme a la moda del tercer cuarto del siglo XV, y con los correspondientes acicates en los pies; mientras la cabeza aparece ceñida por la cualificadora corona sencilla -el rey Roboán (fol. 176v) [LÁMINA 102]- o triple -Emperador de Triguida (f. 164v)- [LÁMINA 103], llevará habitualmente colgada a la cintura la espada envainada al tiempo que con la mano izquierda protegida con el guante porta al ave rapaz pasmada.

De igual manera, en la edición miniada de la *Genealogía de los Reyes* que se conserva en el Archivo Histórico Nacional se incluye un retrato de uno de los monarcas hispanovisigodos practicando la cetrería. Así, se figura de pie, con la preceptiva corona y vestido con calzas y manto regio sobre un hombro; con la mano izquierda sujeta al ave rapaz, mientras con la derecha le muestra una rama. Sin resulta bien logrado el escorzo, no obstante ha de ser alabado el intento por representar al monarca en tres cuartos y con parte del cuerpo adelantada.



LÁMINA 103:

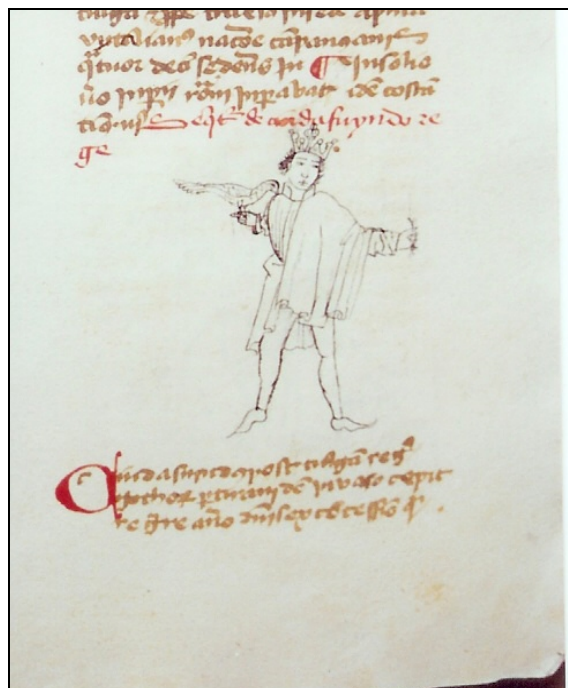
Miniatura
con el
emperador de
Tigrida. *Libro
del caballero
Zifar* (París,
Biblioteca
Nacional de
Francia, Ms.
Spagnol 36,
fol. 164v.).

Como es habitual en esta edición de la *Genealogía*, el dibujo [LÁMINA 104] está realizado a pluma y sin colorear, destacando por su simplicidad. En cuanto a la incorporación de esta representación, única en su tipología del conjunto total de iluminaciones que incluye el código, podría pensarse en la interesada búsqueda por parte del pintor de variaciones iconográficas dentro de la retratística; sin embargo, la elección de la misma no deja de resultar extraña por su carácter de *unicum* en medio de todo el restante conjunto fundamentado en la idea de poder o de muerte violenta. Es de nuevo la lectura del texto de Alonso de Cartagena el que puede ayudar a desentrañar de algún modo el porqué de dicha elección: el rey en cuestión es **Tulgas**, de quien el cronista refiere que vivió muy pocos años, falleciendo entonces muy joven¹⁰.

¹⁰ Vid. El texto en cuestión en *El Libro de la Genealogía de los reyes de España de Alfonso de Cartagena*, tomo II (estudio, transcripción y traducción por B. PALACIOS MARTÍN), Valencia, 1995.

LÁMINA 104:

Retrato del rey Tulgas.
Genealogía de los reyes
(A.H.N., Códice 983, fol.
18r.). 1456.



Sin especificarse nada más acerca de cómo habrá de ser su retrato, el dibujante ha optado por desarrollar una iconografía que, en relación con la cetrería —o la actividad cinegética en general-, se consideraba entonces como un puntal básico en el desarrollo y aprendizaje de los príncipes. De nuevo son virtudes como la templanza, la persistencia o la paciencia las que pueden ser ejercitadas con la cetrería, por lo que en los *Specula* de príncipes adquiere un protagonismo destacado la sugerencia de tal actividad. A su vez la caza sobre todo permite asimismo formar a los jóvenes infantes y nobles en el arte de las armas y de la lucha, como preparación indispensable para la guerra cuando adultos. Y por último, y en función de lo anteriormente señalado, la práctica y dedicación a la cetrería respondía a los cánones propios de la condición monárquica y nobiliaria de la Edad Media, mostrando con ello la pretendida prelación y exclusividad social.

A su vez, es preciso poner en relación simbólica la domesticación de aves con la condición soberana del rey, por cuanto se considera una metáfora de la capacidad de gobierno y poder del monarca o del noble. Además, la alta consideración en que se tenía

la cetrería implicaba de antemano una diferenciación social de los altos estamentos sociales con respecto al resto de la población, por lo que semejante iconografía resultaba siempre adecuada para complementar la retratística regia y nobiliaria. Y también es claramente deudora de ese ideal caballeresco que impregna la vida nobiliaria y monárquica a fines de la Edad Media, y entre cuyas prácticas caracterizadoras ocupaba un importante lugar la cetrería¹¹. De la importancia de la caza en estos siglos bajomedievales es buena muestra, precisamente, el propio texto al que acompañan estas miniaturas, redactado en tiempos de Alfonso XI y como tal así constatado en el inicio del códice.

¹¹ Ya se ha mencionado con anterioridad que el estilo de vida caballeresco que triunfa en los últimos tiempos del Medievo estaba caracterizado, entre otras prácticas, por la hospitalidad, la práctica de la cetrería, la tenencia de armas, el disfrute de una servidumbre amplia, la edificación de suntuosas moradas, el ejercicio de determinados cargos al servicio de los monarcas o el lujo de los rituales funerarios, tal y como señala H. Casado Alonso (CASADO ALONSO, H.: “Oligarquía urbana, comercio internacional y poder real: Burgos a fines de la Edad Media”, en *Realidad e imágenes del poder. España a fines de la Edad Media* (coord.. A. RUCQUOI), Salamanca, 1988, pp. 325-347 (para nota p. 338)).

PARTE D

**MEMORIA: LA MUERTE CORONADA
COMO EMBLEMA DE PODER, IDENTIDAD
Y FAMA PÓSTUMA**

CAPÍTULO VIII

EL CENOTAFIO REGIO Y SU EMPLAZAMIENTO

VIII.- EL CENOTAFIO REGIO Y SU EMPLAZAMIENTO

La elección de un emplazamiento concreto para el descanso de los restos regios ha sido, a lo largo de los siglos medievales y con posterioridad, una de las decisiones más cuidadosamente tomadas por los sucesivos ocupantes del trono real¹. Consideraciones políticas y fundamentos ideológico-simbólicos están detrás de cada una de las necrópolis levantadas para honra, honor y fama de los monarcas fallecidos, y mantener así memoria cara al futuro, de modo que su yacente era una manera más de “inmortalidad” temporal ante la evidente muerte biológica. En ocasiones tal planteamiento se quiebra. Es necesario tener en cuenta aquellas muertes tempranas del rey o miembros de la familia real que precisaron entonces de un enterramiento temporal o incluso de una inhumación perenne en sitios específicamente elegidos por su cercanía práctica al lugar del óbito, lo que altera el concepto genealógico inicial y agnaticio de varios panteones regios.

Los diversos reyes de Castilla y León -tanto con los territorios unidos como separados- optaron con frecuencia por lugares de inhumación muy diferentes, si bien hay que señalar la presencia de algunos Panteones Regios. Pueden ser éstos entendidos como aquellos edificios religiosos en los que se hallan varios sepulcros reales, tanto los correspondientes a algunos monarcas como a esposas u otros miembros de la familia real.

VIII.1.- PRECEDENTES EN LA CONFORMACIÓN DE LAS NECRÓPOLIS REGIAS CASTELLANO-LEONESAS.

A la hora de abordar el estudio de los precedentes espaciales para las necrópolis regias de los reinos de León y Castilla, es preciso hacer mención en primer lugar del **Panteón Real de San Isidoro de León**, quizás el más antiguo y que alberga numerosos sepulcros de reyes, reinas e infantes leoneses, si bien los estragos de la invasión napoleónica no permiten identificar con exactitud los restos sepulcrales conservados. Posterior al de San Isidoro de León es el de la **Catedral de Santiago de Compostela**, estudiado por S. Moralejo Álvarez y M. Núñez Rodríguez².

En este Panteón se conservan los sepulcros correspondientes a Fernando II, doña Berenguela (esposa de Alfonso VII), Alfonso IX, Raimundo de Borgoña y, ya del período Trastámara, el monumento funerario de doña Juana de Castro (segunda esposa de Pedro I). Se ha considerado la probabilidad de que la necrópolis compostelana contribuyese a legitimar el principio de un *regnum* otorgado en sucesión por el rey antes del óbito, esto es, *paterna successio*³. Además, se impone la necesidad de hablar de un principio de individualidad que a su vez conlleva el derecho a la fama póstuma⁴, toda vez que cada uno de los monarcas dispondrá de su correspondiente y respectivo

¹ Vid. YARZA LUACES, J.: “La capilla funeraria hispana en torno a 1400”, en *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*, Santiago de Compostela, 1989, pp. 67-91.

² MORALEJO ÁLVAREZ, S.: “¿Raimundo de Borgoña (+1107) o Fernando Alfonso (+1214)? Un episodio olvidado en la historia del Panteón Real compostelano”, en *Galicia en la Edad Media. Actas del Coloquio de Santiago de Compostela* 1987, Madrid, 1990, pp. 161-178; NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M.: *Muerte coronada: el mito de los reyes en la catedral compostelana*. Universidade de Santiago de Compostela, 1999.

³ NÚÑEZ RODRÍGUEZ, op. cit. (1999), p. 119.

sepulcro. De este modo, Alfonso IX daba cumplimiento a los deseos expresados por su padre de ser enterrado en la basílica jacobea junto a su madre y su abuelo (*“in cuius basilica pater meus rex Domnus Fernandus preelegit intumulari circa tumulum matris suae et avi sui comitis Raymundi sepultus est”*⁵), continuando él mismo con esta tradición.

La elección de la catedral compostelana como lugar de reposo eterno por parte de aquellos monarcas respondería en todo caso a un deseo por estar inhumados al lado de las reliquias del Apóstol Santiago, consolidando de este modo la alianza eterna que los reyes leoneses habían establecido con uno de los discípulos más importantes del entorno de Jesús⁶. Buscarían con ello la gracia mediática de esta inhumación “ad sanctos”, teoría esta que cobra más fuerza conforme se tiene en cuenta la extendida tradición funeraria que ya existía en Cluny desde el siglo XI en cuanto a contar con la intermediación de los Apóstoles Pedro y Pablo en el difícil camino hacia el Más Allá⁷. A Santiago se le consideraba protector de la dinastía regia castellano-leonesa, consideración esta que cobra una vigencia total en la época plenomedieval de confrontación permanente con el islamita.

La necrópolis regia conformada en Santiago en los siglos XII y XIII parecía quedar condenada a la clausura definitiva ante la reunificación de los reinos de León y Castilla y la búsqueda de nuevos emplazamientos funerarios por parte de la dinastía reinante. Sin embargo, la llegada de los Trastámara al trono por un lado, y por el otro el

⁴ NÚÑEZ RODRÍGUEZ, op. cit. (1999), p. 121.

⁵ LUCAS DE TUY: *Cronicon Mundi*, LXXIII.

⁶ Confr. NÚÑEZ RODRÍGUEZ, op. cit. (1999), p. 17.

⁷ Confr. NÚÑEZ RODRÍGUEZ, op. cit. (1999), p. 17.

acceso de una aristócrata gallega a la condición regia mediante su matrimonio con Pedro I, acarrearían en última instancia la adición de un nuevo –y ya último- sepulcro en el Panteón Real de Santiago. Juana de Castro habría de elegir dicho espacio como fórmula de reafirmación de un título –reina de Castilla y León- no bien reconocido dadas las dudas canónicas que despertó su matrimonio con don Pedro y la efímera convivencia mantenida con él. En todo caso, otros aspectos como el poder y prestigio de la familia Castro y el hecho de haber dado a luz a un posible heredero al trono –don Juan- en caso necesario, inducirían a la Iglesia compostelana a admitir en el viejo panteón regio la presencia de los restos mortales de doña Juana tras su muerte (1374).

Pero en el caso compostelano, y teniendo en cuenta todo el conjunto funerario regio que conforma el Panteón Real, habría que hacer hincapié en una última cuestión que ha de resultar cuando menos interesante: la disposición de los diversos sepulcros en el extremo septentrional del transepto, en la zona ocupada posteriormente por la capilla de Santa Catalina⁸: frente a la elección de la capilla mayor como lugar de reposo eterno de los restos regios, y por tanto justo al pie de las reliquias apostólicas, se elige una zona un poco más alejada.

Las razones de este cierto distanciamiento físico quizás habría que buscarlas en una probable desaprobación canónica, por cuanto se establecía que el altar mayor sólo podría estar destinado a la acogida de restos de santos y nunca de fieles de menor “rango”, tal y como se recoge en las mismas Partidas (*Partidas*, I, Título IV, Ley XCVIII⁹) que hacen referencia con ello al pecado de la soberbia. Las propias Partidas

⁸ LÓPEZ FERREIRO, A.: *Historia de la Santa A. I. Metropolitana de Santiago*, Santiago, tomo VIII, 1906, p. 298.

introducían incluso la consideración de que dentro de las iglesias únicamente se debería enterrar “*personas ciertas que son nombradas en esta ley, assi como a los Reyes, e las Reinas e a sus fijos e a los obispos e a los Priores e a los Maestros e a los Comendadores que son Perlados de las Ordenes e de las Egleſias Conventuales e a los Ricos-omes e a los homes honrados que fiziessen Egleſias de nuevo o Monasterios o escogiessen en ellas sepulturas e a todo ome que fuesse clérigo o lego, que lo meresciese por santidad de buena vida o de buenas obras*”¹⁰.

Una posibilidad que no se llevó a cabo fue la disposición de los enterramientos bajo el coro, tal y como estaba admitido en el caso de los obispos y altas jerarquías eclesiásticas y que además era un derecho que también se podía hacer extensivo a los príncipes¹¹. Sin embargo, la envergadura que se pretendía para los túmulos regios compostelanos anularían esta posibilidad por evidentes razones de espacio, precisando entonces una ubicación totalmente diferente.

Con ello se da un nuevo y decisivo paso que obliga al análisis de por qué precisamente fueron situados los monumentos funerarios regios en el extremo septentrional del crucero de la catedral, y cuya respuesta quizás podría ser tachada de simple, pero en absoluto negada: el deseo de fama póstuma que abrigaban en su concepción teórico-simbólica estas obras exigirían un lugar específico en el que pudiesen ser contempladas por cuantos peregrinos y fieles se acercasen a rendir homenaje al Apóstol Santiago, de tal manera que luego estos sepulcros permaneciesen

⁹ GÓMEZ BÁRCENA, M.J.: *Escultura gótica funeraria en Burgos*, Burgos, 1988, p. 14.

¹⁰ *Partidas*, I, Título XIII, Ley XI.

¹¹ Aspecto señalado por M.J. Gómez Bárcena (GÓMEZ BÁRCENA, op. cit. (1988), p. 14), quien a su vez lo toma de VIOLETT-LE-DUC, E.: *Dictionnaire raisonné de l'Architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, Tomo XI, París (s.a.), p. 23.

en la memoria y los reyes allí enterrados alcanzasen la inmortalidad de una identificación siempre clara y universal. En cualquier caso, el traslado posterior a la capilla de las Reliquias del entorno del claustro catedralicio anularía por completo la intencionalidad que se buscó para el asentamiento de los sepulcros, lo que llevó incluso a futuros problemas en cuanto a la identificación segura de cada uno de los enterramientos.

Si el panteón regio de Santiago de Compostela era concebido como un auténtico refrendo dinástico¹², algo semejante podrá señalarse al respecto de otra de las grandes necrópolis vinculadas con la monarquía castellana: el **monasterio de las Huelgas Reales de Burgos**. Fundado por Alfonso VIII y su esposa Leonor de Inglaterra en 1169, fue desde un principio concebido ya para albergar un nuevo Panteón regio. Recogiendo de este modo la tradición de la colegiata de San Isidoro de León, se concibe ahora un nuevo espacio funerario vinculado a una orden religiosa a la que se encomendará su cuidado y velo oracional. Su importancia futura será enorme, tal y como se desprende de algunas de las ceremonias que sus muros albergaron, caso de la coronación de Fernando III y su nombramiento como caballero el 27 de noviembre de 1219 o de Alfonso X en 1254, así como Alfonso XI, Enrique II y Juan I¹³.

Siempre será una incógnita hasta qué punto la influencia de doña Leonor de Inglaterra pudo haber sido el principal detonante que llevase a esta fundación; de hecho, el propio Alfonso X asignaba sin lugar a dudas a esta reina la obra de dicha abadía¹⁴. No

¹² NÚÑEZ RODRÍGUEZ, op. cit. (1999), p. 119.

¹³ GÓMEZ BÁRCENA, op. cit. (1988), p. 194.

¹⁴ GÓMEZ BÁRCENA, op. cit. (1988), p. 194.

se puede entonces resistir la tentación de establecer un posible vínculo entre la fundación de este Panteón regio y el de Fontevraud, máxime si a la inmediata relación que se plantea en la coincidencia de la orden monástica elegida se añade sobre todo la consideración de los vínculos familiares que unían a la reina castellana con Leonor de Aquitania¹⁵. Sin embargo, es esta una consideración imposible de demostrar por ahora, de tal modo que únicamente puede plantearse en el ámbito de lo hipotético.

En cualquier caso, la elección de un nuevo Panteón Real en las Huelgas Reales de Burgos respondería sobre todo a la necesidad de una necrópolis propia para los reyes de Castilla, dada la separación entre ambos reinos que se produce a partir de Alfonso VII y hasta la reunificación de Fernando III. Por ello, y de manera paralela a Compostela, a partir de fines del siglo XII el monasterio cisterciense burgalés comienza a acoger en su seno el conjunto funerario surgido en torno a la dinastía real castellana, continuando con esta función en los siglos venideros, al ser escogido su sacro recinto como lugar de inhumación póstuma por parte de diversos miembros de la dinastía regia en los siglos posteriores, aunque por el contrario ningún monarca más.

Precisamente esta trascendente condición del cenobio cisterciense habría de ser el motivo que aconsejase al propio Enrique II de Trastámara su elección como lugar donde ser investido caballero -si bien en esta ocasión habría que aducir fundamentalmente razones de tipo práctico dada la presencia en las Huelgas de la imagen articulada de Santiago Apóstol empleada para tal fin- y asimismo en el que

¹⁵ Sobre la particular elección de Fontevraud por parte de Leonor de Aquitania como panteón regio puede verse NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M.: “Leonor de Aquitania en Fontevraud: la iconografía funeraria como expresión de poder”, en *Muerte, religiosidad y cultura popular. Siglos XIII-XVIII* (ed. a cargo de E. SERRANO MARTÍN), Zaragoza, Institución “Fernando El Católico” de la Excma. Diputación Provincial de Zaragoza, 1994, pp. 451-470.

celebrar la coronación. Es innegable que ésta sería la mejor elección que el primer Trastámara pudo hacer para demostrar su filiación regia y su deseo de continuismo con respecto a los monarcas precedentes, rodeándose de sus antepasados para legitimar sus aspiraciones al trono castellano frente al “mal” sucesor que estaba teniendo la dinastía con Pedro I.

Pero los monarcas castellano-leoneses del siglo XIII optaron por nuevos lugares de enterramiento, dando pie a la conformación de nuevas y reducidas necrópolis regias. Entre éstas cabe destacar la catedral de Sevilla, elegida por Fernando III y su hijo Alfonso X para alcanzar el descanso eterno. Si la mala relación que existió entre Alfonso IX y su hijo San Fernando pudo motivar el abandono de la tradición de la basílica compostelana como cenotafio dinástico¹⁶, a ello se añade el inconveniente que podía surgir en torno a la elección de las Huelgas Reales de Burgos si se tiene presente el carácter marcadamente castellano de este panteón, por tanto inapropiado quizás para el unificador de ambos reinos. Es entonces cuando se plantearía una nueva alternativa: **la catedral de Sevilla.**

La sede hispalense sería dotada con la categoría de arzobispal, dada la importancia histórica que esta plaza mantuvo a lo largo de los siglos, incluso bajo la dominación árabe. La conquista de la ciudad por parte del propio Fernando III se convertiría en un mérito de gran reconocimiento, lo que pudo haber animado en su momento al propio monarca santo a la elección de su catedral como lugar que acogiese eternamente su sepulcro.

¹⁶ Confr. NÚÑEZ RODRÍGUEZ, op. cit. (1999), p. 30.

Del mismo modo, Alfonso X el Sabio, gran admirador de su progenitor, seguiría también sus pasos a la hora de optar igualmente por la catedral hispalense como lugar de inhumación. Se evitaba de este modo cualquier suspicacia en cuanto a las posibilidades que ofrecía la tradición, rompiendo por completo con cualquier tipo de atadura que en definitiva implicase un cierto menosprecio de la morada última de estos monarcas.

Junto a ello, tampoco puede olvidarse un probable deseo implícito por ofrecerse a sus súbditos como titulares de todo un reino, el de Castilla y León, que en tiempos recientes se había extendido para lograr la conquista de Andalucía, y por tanto con nuevos territorios a los que acoger y de este modo como demostración de la fuerza militar frente al islamita.

Pero si el padre y el abuelo optaron por la catedral de Sevilla, Sancho IV por su parte sería enterrado en la **catedral de Toledo**, donde también había sido coronado. En este caso podría hablarse de nuevo de las desavenencias filiales como causa de una nueva mudanza en la tradición, de manera que este monarca opta por un nuevo Panteón cargado, eso sí, de gran simbolismo histórico. Y es que no puede pasarse por alto el hecho de que Toledo había sido la capital del reino visigodo, al tiempo que detentaba la primacía frente a las restantes sedes del reino, por lo que la elección de dicha basílica como lugar de coronación y enterramiento contaría con una cuidadosa premeditación tendente a la fácil e inmediata identificación de Sancho IV con el monarca poderoso que habría de intentar recuperar aquella floreciente época altomedieval.

Pero además, Sancho IV no es el primero que elige Toledo como última morada, pues ya cuenta con los precedentes de Alfonso VII, Sancho III y Sancho II de Portugal, enterrados anteriormente en la capilla del Espíritu Santo y para los que el propio Sancho IV establece que sean mudados a la nueva capilla que ha mandado construir para él mismo.

No obstante, sus sucesores no continuaron con la tradición inaugurada por Sancho IV de elegir como lugar de enterramiento la basílica catedralicia toledana, sino que tanto Fernando IV como Alfonso XI optarían por la **catedral de Córdoba** como lugar que habría de velar su último sueño. De este modo se observa una compleja variación a la hora de escoger un lugar como necrópolis regia, lo que en definitiva semeja anular en cierto modo cualquier pretensión de reafirmación dinástica, quizás porque entonces ya no era necesario.

Pero en el sucesor de Alfonso XI, esto es, Pedro I, se observa de nuevo lo que a todas luces semeja un deseo por continuar una de las tradiciones pasadas en cuanto al “locus” seleccionado para el enterramiento: la **catedral de Sevilla**. En el testamento que este rey otorgó en esta misma ciudad a día 18 de noviembre de 1362 establece que una vez fallezca *“mi cuerpo que sea traído á Sevilla, é que sea enterrado en la capiella nueva que yo agora mando facer; é que pongan la Reyna Doña Maria mi muger del un cabo á la mano derecha, é del otro cabo á la mano esquierda al Infant Don Alfonso mi fijo primero heredero; é que vistan el mi cuerpo del abito de Sant Franco, é lo entierren en él”*¹⁷.

¹⁷ “Crónica del Rey Don Pedro”, en *Crónicas de los Reyes de Castilla* (Colección ordenada por Don Cayetano Rosell), tomo I. *Biblioteca de Autores Españoles*, tomo LXVI, Madrid, 1953, pp. 593-594. En una nota a pie de página hecha por Eugenio de Llaguno y Amirola en esta edición señala que en el

Posiblemente con este testamento se observe una intención clara a la hora de mantener un Panteón regio creado de antemano, y la elección de Sevilla habría de ponerse en relación con el deseo de emulación por parte del monarca Petrista de las decisiones y cometidos de dos de sus predecesores más destacados: Fernando III y Alfonso X. Se asiste por tanto a una verdadera renovación de la idea de necrópolis familiar, si bien el destino trágico de don Pedro impediría el cumplimiento de tal voluntad y, por tanto, abortando la trascendencia a la que estaba llamada la catedral de Sevilla.

Pedro I, tal y como puede observarse, dispuso a su lado los enterramientos respectivos de su esposa y su hijo primogénitos, con lo que se ha de insistir nuevamente en esa concepción de Panteón familiar como refrendo de la dinastía, si bien la construcción de una capilla nueva acaba por delatar un intento por distanciarse de aquellos predecesores que ocupaban entonces la capilla mayor. De la misma forma que especifica el lugar en el que ha de ser depositado su cuerpo, Pedro I también habría de disponer con exactitud el hábito con el que debían vestirle una vez se produjese su óbito, medida devocional con la que intentar garantizar la llegada al Más Allá.

VIII.2.- UNA NECRÓPOLIS REGIA PARA LOS TRASTÁMARA EN LA CATEDRAL DE TOLEDO.

pergamino original que contiene el testamento fue raspada la palabra que existía a continuación de *Sant* para poner en su lugar *Franco* con una letra y una tinta diferentes a las del resto. De este modo no se puede asegurar la disposición de Pedro I para ser enterrado con el hábito de San Francisco, sino que por el contrario semeja a todas luces que su deseo pudo haber sido cualquier otro.

Tras la llegada al trono castellano de la dinastía Trastámara, su legitimidad habría de ser constantemente puesta en duda, hasta dar lugar incluso al surgimiento de una serie de conflictos internos y externos derivados ya de la lucha fraticida mantenida en la década de los años 60 entre don Pedro I y su hermanastro y primer representante Trastámara don Enrique, futuro Enrique II.

Desde el punto de vista artístico, el constante deseo por reafirmar la autoridad y legitimidad que se observa latente en los tres primeros monarcas de la dinastía quedará patente en la realización de una serie de piezas en las que la figura regia se veía especialmente representada. Y entre todas aquellas obras, quizás sea la escultura funeraria creada en torno a los sepulcros regios de la capilla sepulcral de la Catedral de Toledo el principal exponente que al respecto pueda hallarse.

La creación en la catedral primada de Castilla de una capilla funeraria para acoger sus restos mortales fue debida ya al primer monarca Trastámara, Enrique II, si bien no es posible ratificar documentalmente la probabilidad en cuanto a una fundación ya pensada desde ese primer momento para acoger también los restos de sus descendientes. Así, tal y como deja oficialmente establecido en su testamento otorgado el 29 de mayo de 1374:

“1. E ante de todas las cosas mandamos é dexamos la nuestra ánima á nuestro Señor Dios que la crió, é la ha de salvar, si la su merced fuere. Lo segundo mandamos este nuestro cuerpo, que nos dió Dios, á la tierra de que fué fecho é formado, para que sea enterrado honradamente, como de Rey, en la Iglesia de Sancta Maria de Toledo, delante de aquel lugar do anduvo la

Virgen Sancta Maria é puso los piés quando dió la vestidura á Sancto Alfonso: en la qual nos avemos muy grand fiucia é devocion, porque nos acorrió é libró de muchas priesas é peligros, quando lo ovimos menester. E mandamos é tenemos por bien que en el dicho lugar sea fecha una capilla la mas honrada que ser pudiere, é que sean y puestas é establecidas doce capellanias perpetuas...»¹⁸.

Por tanto, la elección de un lugar específico por parte de Enrique II para fundar la capilla funeraria que habría de acoger sus restos mortales vendría así derivada por un sentimiento piadoso y devocional, si bien es preciso recalcar asimismo que tal elección es preciso que sea puesta en relación con los esfuerzos políticos encaminados entonces a legitimar la nueva dinastía mediante su presentación relacionable con los monarcas precedentes: en este caso particular cobra una especial trascendencia propagandística la elección de un *locus* especialmente vinculado con la monarquía visigoda, sin olvidar que éste además coincide con la propia catedral primada del reino.

Esta decisión adoptada y reflejada en el testamento en cuanto al lugar elegido para la inhumación de sus restos mortuorios será mantenida por Enrique II hasta el momento final de su vida, puesto que en el mismo lecho de muerte su crónica se hace eco de su firmeza al respecto:

“le dixo Don Juan Garcia Manrique, Obispo de Siguenza: ‘Señor, ¿en qué logar vos mandades enterrar?’ E dixo: ‘En la mi capilla que fice en

¹⁸ “Testamento del rey don Enrique, segundo de Castilla”, en *Crónicas de los Reyes de Castilla* (Colección ordenada por Don Cayetano Rosell), tomo II. *Biblioteca de Autores Españoles*, tomo LXVIII, Madrid, 1953, pp. 39-44 (para nota p. 39).

Toledo, en hábito de Sancto Domingo de la Orden de los Predicadores, ca fué natural deste mi Regno, é los Reyes de Castilla mis antecesores siempre ovieron Confesor desta Orden. E como quier que quando yo era Conde avia confesor de la Orden de Sant Francisco, empero despues que Dios me fizo merced é fui Rey, siempre ove confesor de los Predicadores’... (Muerto en Santo Domingo de la Calzada, su cuerpo sería luego trasladado a Burgos y de allí a Valladolid, donde estuvo algún tiempo, hasta que) despues le levaron á Toledo á enterrar en la su capilla que él mandó facer en la Iglesia mayor de Sancta Maria de la dicha cibdad, é alli yace hoy enterrado.”¹⁹.

Resulta interesante de una manera especial la elección del hábito de Santo Domingo para su enterramiento, tal y como era habitual -el propio monarca así lo señala- en la casa real de Castilla, dado el carácter ciertamente “nacional” que adquiría la Orden de Predicadores dentro del reino castellano. La misma crónica señala cómo el rey fue en efecto enterrado con dicho hábito en Burgos a la espera de su definitivo traslado hasta Toledo: “*Fué luego levado el su cuerpo á Burgos, é enterrado en hábito de Sancto Domingo de los Predicadores en manera de depósito en el cabildo de Sancta Maria, en la capilla que dicen de Sancta Catalina, é alli le hicieron todos sus complimientos.*”²⁰. En cualquier caso, sobre tal aspecto se volverá en el momento en que se trate de manera más minuciosa la cuestión de los bultos yacentes que se conservan en la Capilla de los Reyes Nuevos de la catedral de Toledo.

¹⁹ “*Crónica del Rey Don Enrique, segundo de Castilla*”, en *Crónicas de los Reyes de Castilla* (Colección ordenada por Don Cayetano Rosell), tomo II. *Biblioteca de Autores Españoles*, tomo LXVIII, Madrid, 1953, pp. 37-38.

En esta misma crónica, tal y como se acaba de leer, no se deja entrever en qué etapa constructiva se hallaría entonces la capilla: aunque podría pensarse a priori en que la obra estuviese totalmente concluida en el momento en el que definitivamente el cadáver del primer Trastámara emprende el último viaje desde Valladolid para ser inhumado en el lugar escogido, sin embargo las noticias documentales posteriores harán preciso una total revisión y rectificación de lo aquí afirmado, por cuanto en ese año de 1380 la capilla fundada por Enrique II no estaría todavía rematada, aunque sí lo suficientemente acondicionada para poder acoger ya los restos mortales del monarca²¹. Por tanto, aún entonces no podría materializarse la dotación estipulada por el fundador en su testamento para atender convenientemente al funcionamiento litúrgico-piadoso deseado:

*“E que sean puestas guardas, é sacristan, é ornamentos en la dicha capilla, é todas las otras cosas que fueren necesarias, segund que están puestas é ordenadas en la capilla del Rey Don Alfonso, nuestro padre, que Dios perdone, que está enterrado en la cibdad de Cordoba. E para complir é pagar cada año los salarios de los dichos capellanes, é guardas, é sacristan, é las otras cosas que fueren menester para la dicha capilla, asinámosles que ayan é les sean pagados los maravedis que en ello montaren de cada año para siempre de la cabeza del pecho de los Judios de la dicha cibdad de Toledo, bien é complidamente por los tercios del año, segund dicho es.”*²².

²⁰ “Crónica del Rey Don Enrique, segundo de Castilla”, en *Crónicas de los Reyes de Castilla* (Colección ordenada por Don Cayetano Rosell), tomo II. *Biblioteca de Autores Españoles*, tomo LXVIII, Madrid, 1953, p. 38.

²¹ PÉREZ HIGUERA, T.: “Los sepulcros de Reyes Nuevos (Catedral de Toledo)”, en *Tekné*, nº 1, 1985, pp. 131-139 (para nota p. 132).

Por tanto, Enrique II deja especificado en su testamento la dotación que precisaba a su entender la capilla funeraria fundada en Toledo, si bien se hace eco de la fundación establecida por su padre para su respectiva capilla sepulcral en la catedral de Córdoba. Pero es preciso asimismo dar una lectura más amplia a esta mención a Alfonso XI, por cuanto la referencia hecha por Enrique II a su padre no hace sino delatar ese constante deseo de reivindicación de una legitimidad dinástica para quien ha accedido al trono castellano de un modo cuando menos dudoso. Por otra parte, la decisión de Enrique de Trastámara en cuanto a cargar la financiación anual que precisaba la nueva capilla toledana sobre la cabeza del pecho de los judíos toledanos será mantenida en las posteriores dotaciones llevadas a cabo por su sucesor.

La capilla fundada y mandada construir por Enrique II en la catedral de Toledo sería elegida para su última morada por la reina doña Juana Manuel, su esposa. Pero también lo será por su hijo Juan I, quien en su testamento otorgado el 21 de julio de 1385 así lo especificaba, tanto en lo concerniente a sus restos mortales como a los de su primera esposa doña Leonor:

“mandamos que nuestro cuerpo sea enterrado en la Iglesia Catedral de la cibdad de Toledo, en la capilla do son enterrados los cuerpos del Rey nuestro señor é padre, é de la Reyna nuestra madre, que Dios perdone: é la nuestra sepultura sea delante el altar de la Imagen de la Asuncion de Sancta Maria, que está á par del otro altar do son enterrados los cuerpos del Rey nuestro padre, é de la Reyna nuestra madre. Otrosi, por quanto la Reyna Doña Leonor mi muger, que Dios perdone, ordenó e mandó en su testamento, que fuese enterrado el su cuerpo á do nos ordenasemos nuestra sepultura, é por

²² “Testamento del rey don Enrique, segundo de Castilla”, op. cit. (1953), p. 39.

quanto agora está en depósito en la dicha capilla por nuestro mandado, nos, por cumplir su voluntad, ordenamos é mandamos que su cuerpo sea enterrado en aquel lugar do está en depósito, cerca de aquel lugar do esté la nuestra sepultura delante del sobredicho altar de la Asuncion de Sancta Maria, en tal manera que la su sepultura esté á la nuestra mano izquierda”²³.

Al igual que su padre, también Juan I carga las siete capellanías que funda sobre la cabeza del pecho de los judíos de la ciudad, al tiempo que establece igualmente en el certificado de últimas voluntades ciertas dotaciones materiales para la mencionada capilla que igualmente se deberán sostener a partir de idéntica financiación: *“mandamos para dos cirios que estén delante nuestra sepultura á las horas que se dixeren en la Iglesia é en la dicha Capilla, é para aceyte para dos lámparas que y mandamos poner que ardan de dia é noche, é para reparamiento de las vestimentas é ornamentos que nos mandamos á la dicha Capilla, quatro mil maravedis...*

Pero la generosidad de Juan I para con la capilla que deberá acoger sus restos mortales y los de su primera esposa irá más allá, de manera que todo un compendio de objetos rituales se sumarían así a los ya establecidos por su padre:

“Otrosi mandamos á la dicha Capilla todas las vestimentas, é ornamentos de paño de oro é de seda, é cruces, é calices de oro é de plata, é imagenes, é relicarios, é todas las otras cosas que tenemos para nuestra Capilla. Otrosi, demas de las vestimentas é ornamentos de la dicha Capilla,

²³ “Crónica del Rey Don Enrique, tercero de Castilla é de León”, en *Crónicas de los Reyes de Castilla* (Colección ordenada por Don Cayetano Rosell), tomo II. *Biblioteca de Autores Españoles*, tomo LXVIII, Madrid, 1953, p. 186.

mandamos una vestimenta con sus almáticas, é su casulla, é todos sus aparejos tegidos de paño de peso, con nuestras armas de castillos é leones é quinas; é mas otra vestimenta con sus almáticas de seda tegida con sus castillos é leones é quinas, con todos sus aparejos; é mas seis capas de este paño de seda, con sus cenefas ricas. Otrosi mandamos que se fagan dos paños de oro, é otros dos de seda para encima de las sepulturas nuestra é de la Reyna Doña Leonor, nuestra muger, é que sean los dos paños, uno de oro é otro de seda, á las armas de la dicha Reyna Doña Leonor. Otrosi mandamos mas quarenta marcos de plata para dos lámparas que ardan de noche é de dia delante el altar do ha de ser puesta la nuestra sepultura.”²⁴.

A la vista de diversas fuentes documentales conservadas, Juan I parece haber sido el verdadero organizador de la organización de capellanes, misas y administración de la capilla de Reyes Nuevos fundada por su padre. Así se desprende, por lo menos, de la ordenanza del arzobispo don Pedro Tenorio sobre las “distribuciones y gobierno” de la mencionada capilla el 13 de abril de 1387, donde el prelado establece:

“...vimos una carta de nuestro Señor Rey Don Juan por la qual ordeno entre las otras cosas en ella contenidas que en la capilla de su Padre el Rey Don Enrique de clara memoria que es en la Nuestra Iglesia de Toledo oviese veynte e cinco capellanes e un capellan Mayor los quales quiso que dixessen cada dia ciertas Missas e fisiesen cierto servicio et oviese el dicho capellan Mayor cada año dos mil marabedis e cada uno de los dichos capellanes mil e quinientos mrs. Yten que aya en la dicha capilla un sacristán e que le den cada

²⁴ “Crónica del Rey Don Enrique, tercero de Castilla é de León”, op. cit. (1953), p. 187.

año quinientos mrs... e que ardan tres lamparas en quanto digeren las horas de noche e de dia que arda una lampara...”²⁵.

De todo lo constatado hasta el momento puede deducirse la inexistencia de un espacio funerario específico y delimitado en el interior de la catedral de Toledo para acoger los sepulcros de los Reyes Trastámara, concretamente ocupando el espacio de los dos últimos tramos occidentales de la Nave lateral del Evangelio²⁶. Estos sepulcros estarían entonces situados conforme a un planteamiento exento, en la zona central de la capilla²⁷, de ahí las necesarias referencias a los dos altares que se mencionan en las crónicas: el de San Ildefonso y el de la Asunción de María.

No obstante, la conformación definitiva de esta capilla sería finalmente impulsada por el tercer monarca Trastámara que subía al trono, esto es, Enrique III, o, en sentido estricto, por su viuda tras el óbito de éste: Catalina de Lancaster²⁸. Además, semeja igualmente que tales sepulcros carecían en principio de una configuración escultórica con yacente representando a los respectivos monarcas, tal y como podría desprenderse del hecho de precisar los paños con las armas reales encargados por Juan I para cubrir las yacijas.

En su testamento, otorgado el 24 de diciembre de 1406, el monarca Enrique III especificaría su deseo de ser enterrado al lado de sus progenitores:

²⁵ B.N. (Madrid), Manuscritos, Mss. 13.018 (“Ordenanza de D. Pedro Tenorio Arzobispo de Toledo sobre las distribuciones y gobierno de la capilla Real de Reyes Nuevos en Toledo 13 de abril de 1387”), fols. 129v.-130r.

²⁶ PÉREZ HIGUERA, op. cit. (1985), p. 131.

²⁷ PÉREZ HIGUERA, op. cit. (1985), p. 137.

*“mando quel mi cuerpo sea enterrado en el hábito de San Francisco en la Iglesia catedral de Santa María de Toledo, en la capilla donde están enterrados los cuerpos de mis abuelo é abuela, y el Rey Don Juan mi padre, é la Reyna Doña Leonor mi madre, que Dios perdone... que los dichos mis Testamentarios puedan tomar y tomen del dicho mi tesoro para cumplir mis obsequias é mi sepultura, é todo lo en este mi testamento contenido”*²⁹.

Se observa por tanto una diferencia con respecto a su abuelo en el hábito escogido para ser enterrado, derivado quizás de cuestiones tan personales como el propio día de su nacimiento (*“nació día de San Francisco, quatro dias andados del mes de octubre (de 1378)”*³⁰) o los confesores que lo atendieron a lo largo de su vida, tal y como señala en el testamento: *“Otrosí, por quanto yo he tenido diversos Confesores de la Orden de San Francisco, mando y ordeno que Fray Alonso de Alcocer, que es agora mi Confesor, sea Confesor del dicho Príncipe mi hijo, desde Dios quiera que sea Rey.”*³¹. Tal hábito franciscano será el elegido para su representación en la yacente, como luego se verá.

Pero lo más destacado de este certificado de últimas voluntades de Enrique III vendrá dado en lo referente a su iniciativa en cuanto a la realización de los sepulcros de sus predecesores, y cuya ejecución establece asimismo que deberá servir como modelo para el suyo propio: *“(acerca de su sepultura) la qual sepultura mando que sea hecha de*

²⁸ PÉREZ HIGUERA, op. cit. (1985), p. 132.

²⁹ *“Crónica del Rey Don Enrique, tercero de Castilla é de León”*, op. cit. (1953), pp. 264 y 268.

³⁰ *“Crónica del Rey Don Enrique, tercero de Castilla é de León”*, op. cit. (1953), p. 161.

³¹ *“Crónica del Rey Don Enrique, tercero de Castilla é de León”*, op. cit. (1953), p. 268.

la manera é obra que yo mandé hacer las sepulturas de los Reyes mi abuelo é mi padre, que Dios perdone; é mando que para encima de la dicha sepultura, que hagan hacer una tumba, segun la yo mandé hacer á cada una de las otras dichas sepulturas, é un paño de oro para poner encima della é cobrirla.”³².

Retomando lo avanzado con anterioridad en cuanto a la construcción de un recinto funerario específico dentro de la catedral de Toledo por parte de Enrique III, su testamento así lo ratifica, al tiempo que además permitirá datar de manera aproximada la conocida como Capilla de los Reyes Nuevos: “*Otrosí, por quanto la capilla en que yo me mando enterrar no está acabada, mando que los dichos mis Testamentarios la acaben y la hagan acabar... y... para acabar la dicha capilla, que lo tomen del dicho tesoro*”³³.

Por lo tanto, en 1406 la capilla funeraria de los Trastámara en la catedral de Toledo todavía no había sido rematada. Pero al igual que sus predecesores, también Enrique III se preocupará de dotarla convenientemente desde el punto de vista material -además de las habituales capellanías, para las cuales en este caso el monarca reinante manda que la financiación sea aportada a partir de los fondos estipulados por sus Testamentarios-, de manera que la mencionada capilla detente todos los ornamentos litúrgicos que precisaba un espacio de tales características e importancia político-religiosa:

³² “*Crónica del Rey Don Enrique, tercero de Castilla é de León*”, op. cit. (1953), p. 265.

³³ “*Crónica del Rey Don Enrique, tercero de Castilla é de León*”, op. cit. (1953), p. 268.

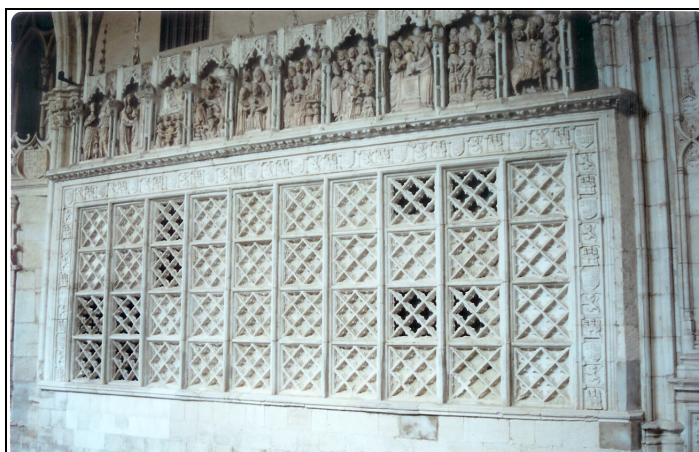
“Otrosí, mando para dos cirios que estén ante la mi sepultura ardiendo á las horas que se dixerén las Horas en la dicha Capilla, é otrosí para aceyte, é para dos lámparas que ahí mando que se pongan, que ardan de dia é de noche, é para reparamiento de las vestiduras é ornamentos que yo mando á la dicha capilla, quatro mil maravedis de moneda vieja en cada año... E otrosí, mando que den para la dicha capilla, de los ornamentos quel mi Capellan mayor trae de cada dia, aquellos que los dichos mis Testamentarios ordenaren... Otrosí, mando mas, quarenta marcos de plata para hacer dos lámparas que ardan noche é dia delante el altar donde fuere la dicha mi sepultura”³⁴.

Tal y como se avanzaba ya con anterioridad, Pérez Higuera considera por tanto que la obra arquitectónica de la primitiva capilla de los Trastámara en la catedral de Toledo no sería rematada de manera definitiva hasta el ascenso al trono de Juan II y, en concreto, gracias a la iniciativa de la reina viuda Catalina de Lancaster, por cuanto los escudos utilizados por la nieta de Pedro I -el de los Plantagenet con Castilla y León- aparecen alternándose con los escudos de Castilla y León en el muro que da al claustro, único resto de la mencionada capilla funeraria que se ha conservado³⁵ [LÁMINAS 105 y 106]. Por tanto, y siguiendo así las tesis de esta autora, a Catalina de Lancaster se debería, cuando menos, dicho muro y la probable conclusión definitiva del espacio funerario.

³⁴ “Crónica del Rey Don Enrique, tercero de Castilla é de León”, op. cit. (1953), p. 265.

³⁵ PÉREZ HIGUERA, op. cit. (1985), p. 132. Escudos muy semejantes se hallan en otros edificios también promovidos de manera singular por doña Catalina, como en el convento de Santa María la real de Nieva (Segovia).

La propia reina Catalina optaría igualmente por este espacio como lugar de reposo último de sus restos mortuorios -ya lo habría así decidido cuando menos desde antes del remate del muro del claustro- junto a los de su propio esposo. No puede entonces dejar de plantearse una cuestión que a priori resulta interesante: la elección por parte de la nieta de Pedro I de un lugar de inhumación compartido con quien dio muerte a su propio abuelo e impidió que sus padres pudiesen acceder al trono castellano (Enrique II).



LÁMINAS 105 y 106:

Muro de separación de la vieja Capilla de Reyes Nuevos con el claustro de la catedral de Toledo, y detalle del mismo con la orla heráldica: armas de Castilla y León de Enrique III alternando con las armas de los Plantagenet y Castilla y León de doña Catalina de Lancaster.

En todo caso, doña Catalina probablemente haría prevalecer el bien del reino a la hora de tomar la decisión en cuanto al lugar de reposo de sus propios restos mortales, sabedora que gracias a su matrimonio con Enrique III el conflicto dinástico derivado de la lucha fratricida había quedado zanjado y que, por tanto, como reina que llegó a ser de Castilla junto a un Trastámara su lugar tendría que estar junto a su marido como muestra de tal reconciliación política para sus sucesores y súbditos del reino. Lo cual no

quiere decir, por supuesto, que hubiese de renunciar a toda reivindicación de su papel como descendiente de la Casa Plantagenet por parte de su padre -aspirante al trono castellano tiempo atrás- y por tanto haciendo lícito la colocación de los emblemas heráldicos de la casa real inglesa junto a los castellanos en el muro de la capilla que mira al claustro: memoria y fama no pueden dejar así de apuntarse, convirtiendo la heráldica casi en un gesto triunfal de su propia persona y aspiraciones de sus inmediatos antepasados.

Todo esto al menos es lo que parece deducirse de las sendas inscripciones que figuran sobre las tumbas de Enrique III y de la propia reina Catalina, y cuyo contenido semeja no dejar lugar a dudas en cuanto a la iniciativa de esta última. Así, en el caso de Don Enrique la inscripción reza:

AQVI IAZE EL MVI TEMIDO I JVSTICIERO
REI DON ENRIQVE DE DVLZE MEMORIA QUE
DIOS DE SANTO PARAISO. HIJO DEL CATHOLICO REI
DON JUAN, NIETO DEL NOBLE CAVALLERO DON ENRIQVE
EN 16 ANOS QVE REINO FVE CASTILLA TEMIDA I HONRRADA
NACIO EN BVRGOS DIA DE S(A)N FRANC(IS)CO, MVRIO DIA DE
NA
BIDAD EN TOLEDO IENDO A LA GVERRA DE LOS MOROS
CON NOBELS DEL REINO FINO AÑO DEL SEÑOR DE 1407.

Dejando de lado las habituales consideraciones del monarca como personaje temido por sus enemigos y dotado del férreo sentido de la Justicia que su condición regia exige y acarrea, lo que sin embargo más llama la atención del historiador en este

caso es la filiación del monarca, por cuanto si en lo que a su padre Juan I respecta se incluye su consabida consideración de *rei*, no ocurre sin embargo lo mismo al hacer mención de su abuelo don Enrique II, a quien se cualifica únicamente como *noble cavallero* y por tanto no como rey. De este modo, y si en efecto fue la propia Catalina de Lancaster la impulsora de esta inscripción -como el contenido de la misma parece apuntar- que hoy en día figura en el lucillo del arcosolio del sepulcro de Enrique III, lo cierto es que la reina viuda no consentiría en reconocer al primer representante de la dinastía Trastámara con el título de rey, ni aún con el de conde; de ahí la aséptica referencia al *noble caballero* que se emplea para referirse al Enrique II, y por tanto clarificadora de una cuestión histórica no aceptada por la nieta de Pedro I y de lo que además deja sutil constancia.

Pero entonces se hace preciso, incluso antes de considerar la propia inscripción que figura en el lucillo del arcosolio de la reina Catalina, tomar en consideración las inscripciones respectivas de Enrique II, su esposa doña Juana Manuel y su hijo -padre de Enrique III- Juan I. Así, si en el caso concreto del primer Trastámara su inscripción lo intitula como *Mvi aventurado e noble cavallero rei don Enrrique de dvlce memoria*, en el de su esposa ésta se califica como *myger del noble rei don Enrique*; por su parte, Juan I se considera *hijo del señor rei don Enrique de santa memoria*. Por tanto, sólo en el sepulcro de Enrique III se niega a Enrique II la consideración de rey, sustituyéndola única y precisamente por el fragmento previo que cualificaba al primero de los Trastámara: *noble cavallero*.

La explicación que entonces parece más factible a la hora de analizar la inscripción de Enrique III vendría de la mano de un total rechazo por parte de Catalina

de Lancaster a la subida al trono de Enrique II tras el asesinato de su hermanastro -y abuelo de la propia Catalina- Pedro I, negando de este modo la sucesión dinástica legítima que tendría que haber puesto en el trono a su propia madre Constanza y a su padre Juan de Lancaster, frente a la advenediza dinastía de los Trastámara. Sin embargo, Catalina sí habría reconocido ya como rey a su suegro Juan I, quizás debido al papel jugado por éste para la reconciliación del reino: la propia iniciativa del segundo representante de los Trastámara para acordar el matrimonio del futuro Enrique III con la misma Catalina; sería por tanto esta iniciativa político-matrimonial de su suegro Juan I la que permitiría a la nieta de Pedro I llegar al trono castellano que, de otro modo, le había sido negado. Quizás por todo ello pueda explicarse la mención explícita de rey para con Juan I, además de para su esposo Enrique III.

Si la mano de Catalina de Lancaster se sospecha ya detrás de esta sutil “*damnatio memoriae*” hacia Enrique II, las dudas semejan despejarse por completo a la vista de la inscripción que figura sobre su mismo sepulcro:

AQUI IAZE LA MUI CATHOLICA I ESCLARECIDA SEÑORA
REINA DOÑA CATALINA DE CASTILLA E LEON, MUGER DEL MUI
TEMIDO REI DON ENRIQUE, MADRE DEL MUI PODEROSO REI DON
JUAN, TUTORA E REGIDORA DE SUS REINOS: HIJA DEL MUI NOBLE
PRINCIPE DON JUAN, PRIMOGENITO DEL REINO DE INGLATERRA,
DUQUE DE GUIANA E ALENCASTRE E DE LA INFANTA DOÑA
COSTANZA, PRIMOGENITA I HEREDERA DE LOS REINOS DE CASTILLA:
DUQUESA DE ALENCASTRE, NIETA DE LOS JUSTICIEROS REYES EL
REI ADUARTE DE YNGLATERRA E DEL REI DON PEDRO DE CASTILLA,
POR LA QUAL ES PAZ Y CONCORDIA PUESTA PARA SIEMPRE ESTA

SEÑORA FINO EN VALLADOLID A 2 DIAS DE JUNIO DE 1418. FUE TRASLADADA AQUÍ DOMINGO 10 DIAS DE DICIEMBRE AÑO DE 1419 AÑOS³⁶.

Y es que en efecto, pese a que tal epitafio se compondría -por lo menos en parte- una vez fallecida la reina (así parecen confirmarlo expresiones del tipo de *tutora e regidora* del reino, condición que en efecto cumplía hasta el momento del óbito dada la minoría de edad de Juan II), lo cierto es que consideraciones como las referentes a su ascendencia -“*hija... de la infanta doña Costanza, primogenita i heredera de los reinos de Castilla*” o bien “*nieta de los justicieros reyes el rei Aduarte de Ynglaterra e del rei don Pedro de Castilla*”- introducen una reivindicación legitimadora para su propia persona que en definitiva viene a rechazar el consabido ascenso de la dinastía Trastámara al trono, por mucho que ella misma accediese al trono castellano gracias a su matrimonio con el tercero de los representantes de la misma: casi se deja entrever que es la propia Catalina la que es merecedora de la corona regia de Castilla, al ser la legítima heredera del rey don Pedro que, por otro lado, ella descarga de toda culpa al cederle la atribución de justiciero.

De hecho, y refrendando lo anteriormente señalado, es dentro de todo el conjunto del epitafio donde se puede hallar una justificación factible a la propia intitulación de la reina que aparece al comienzo: “*señora reina doña Catalina de Castilla e Leon*”. Es esta la única inscripción de las seis existentes en Toledo en la que se especifica el reino, aunque con un cariz de aparente referencia al linaje de los

³⁶ Inscripción tomada a partir de la transcripción proporcionada por ARCO, R. del: *Sepulcros de la Casa Real de Castilla*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Instituto Jerónimo Zurita, Artes Gráficas Ibarra, 1954, p. 327.

Castillas; ni en el epitafio de su propio esposo figura, lo que no deja de ser sintomático de una intencionalidad clara.

Pero Catalina de Lancaster, además, tampoco quiere que el papel político que le tocó jugar en la reconciliación dinástica del trono castellano quede relegado al olvido, por lo que entonces el mencionado epitafio de su tumba se hace eco de que por ella “*es paz y concordia puesta para sienpre*”. Se observa por tanto la importancia que en la época se habría dado a la boda de Enrique III con Catalina de Lancaster, nieta de Pedro I, y al esperado resultado de la misma: Juan II como vástago pacificador y unificador de dos facciones antagónicas tendentes en caso contrario a una perenne lucha. Catalina, por tanto, sabe que con su gesto de aceptación matrimonial ha cerrado una etapa conflictiva para abrir una nueva era que por pacífica se espera beneficiosa a todos los niveles para el reino castellano.

Por todo lo anteriormente señalado se deduce que la capilla funeraria de los Trastámara en la catedral de Toledo no estaría rematada aún en 1406, fecha en la que Enrique III otorga testamento, así como tampoco en el momento de su óbito, y que tal conclusión habría de ser llevada a cabo ya por la reina viuda Catalina de Lancaster mientras ejerció la tutoría de su hijo Juan II. Lo que sí puede suponerse con bastante fiabilidad es que en el momento de producirse la muerte de la mencionada reina el 2 de junio de 1418 la capilla sí estaría entonces rematada o, dando una fecha todavía más límite, a fines de 1419 por ser el 10 de diciembre de este mencionado año cuando sus restos mortales fueron traídos desde Valladolid para ser inhumados en Toledo.

En cualquier caso, creemos que esta sería una fecha ya demasiado avanzada para datar el remate de la obra, si bien únicamente la lectura del testamento de la reina Catalina podría aportar los necesarios datos que permitiesen esclareciere definitivamente esta cuestión.

Rematadas definitivamente las obras de la Capilla funeraria de los Trastámara en la Catedral de Toledo, los siguientes monarcas de la dinastía elegirían sin embargo otros destinos sacros para acoger sus restos mortales, lo que supondría que este recinto quedase clausurado con las tres parejas regias ya mentadas. Así, si Juan II optó por el monasterio cartujo de Miraflores para la deposición de sus cenizas, Enrique IV por su parte establecería el jerónimo de Guadalupe para que sus restos mortales descansasen al lado de los de su madre María de Aragón. Ambos casos precisan quizás de un análisis pormenorizado.

Tal y como se avanzó con anterioridad, la capilla funeraria de los Trastámara en la catedral de Toledo habría de quedar clausurada a partir del último enterramiento que acogió -el de Catalina de Lancaster- al no querer ningún descendiente más ser allí enterrado. Siguiendo los pasos de Juan II y de Enrique IV, también la Reina Católica, en compañía de su esposo Fernando escogería como lugar de descanso eterno para sus restos mortales la Capilla Real de Granada, símbolo por antonomasia de los logros políticos alcanzados por los primeros soberanos de España. Cerca de ellos descansaría igualmente el príncipe Felipe el Hermoso tras su temprana muerte, compartiendo su sepulcro con su esposa Juana la Loca cuando ésta fallezca décadas más tarde.

Pero será en el período de gobierno de Carlos I cuando se produzca un desgraciado hecho -desde el punto de vista artístico- que supondría la total alteración de la capilla funeraria de la dinastía Trastámara: la destrucción de aquel primitivo espacio sepulcral para su traslación a un nuevo recinto construido para tal fin en la zona de la cabecera de la misma catedral primada. Pero será preciso llevar a cabo un minucioso seguimiento de las obras que habrían de traer como consecuencia la mudación de los sepulcros reales desde aquella primitiva capilla hasta la que hoy se conserva con el nombre de Capilla de Reyes Nuevos. En todo caso, todavía a 10 de marzo de 1525 Carlos V escribió una carta al Capellán Mayor de la antigua Capilla de los Reyes Nuevos para obligar a modificar y hacer cumplir unas nuevas constituciones para el buen gobierno y mantenimiento de la misma:

“Don Carlos por la gracia de Dios... A vos el nuestro Capellan mayor, y Capellanes que son, o fueren de aquí delante de la nuestra Capilla de los Reyes nuevos, que està en la santa Iglesia de Toledo, salud y gracia: Sepades que a nos fue fecha relacion, que auia alguna desorden en la administración de esta Capilla, y que no se cumplan y guardauan las constituciones, y estatutos, y buenas costumbres, y reglas, y ordenanças que para el buen regimiento della fueron fechas, como se diuian guardar, y que no se seruian decentemente las Capellanias, ni se dezian las Missas, y aniversarios que eran obligados, ni se hazian las otras memorias que se auian de hazer conforme a lo que està ordenado, y que algunas Capellanias que auian vacado, no se han proueido, ni proueyeron conforme a las dichas constituciones, y estatutos, ni se guardaua lo que en otras visitaciones passadas se mandò guardar: e ansi para proueer en esto lo que conuiniessse, como para nos mas informar de lo

*que contienen las constituciones, y estatutos, y reglas, y ordenanças de la dicha Capilla, y de lo que conuiene añadir, o enmendar en ellas...*³⁷.

Así, en 1530 el cabildo toledano decide, “para dejar el lugar desembarazado”³⁸, quitar de enmedio la primitiva capilla funeraria fundada por Enrique II y que a la sazón cobijaba los enterramientos de los primeros Trastámara. Para ello el cabildo llamó al arquitecto Alonso de Covarrubias y a Diego de Siloé para que ejecutasen las trazas de una nueva capilla [**LÁMINA 107**] que pudiese sustituir a ésta³⁹. Sin embargo, y dada la consideración de espacio regio que poseía la construcción antigua y que se transmitiría a la nueva⁴⁰, el cabildo enviará en 1531 a Covarrubias a Valladolid para que sea el propio Carlos V quien elija el proyecto que más le plazca⁴¹ para el nuevo recinto funerario que habrá de acoger los restos mortales de sus antepasados. Con el beneplácito imperial, Covarrubias regresa y comienza la construcción de la conocida como Capilla de Reyes Nuevos, cuyas obras se darían por finalizadas el 28 de enero de 1534⁴².

Sin embargo, para este trabajo interesará de un modo especial lo que a continuación de esa fecha acontece, por cuanto los capellanes encargados del culto y

³⁷ B.N. (Madrid), 3/73170 (*Constituciones de la Real Capilla de los Reyes Nuevos de Toledo*, S.I., s.n., s.a., 52 fols. + Índice (3 h. al final)), fol. 1r.

³⁸ ARCO, op. cit. (1954), p. 315.

³⁹ IBIDEM; y PÉREZ HIGUERA, op. cit. (1985), p. 134, nota 12.

⁴⁰ Es lógico pensar también que el cabildo no se atrevería a plantear el traslado sin antes contar con el beneplácito del emperador, todo lo cual será preciso cotejarlo con la documentación catedralicia a la que se refiere Pérez Higuera.

⁴¹ ARCO, op. cit. (1954), p. 315.

⁴² PÉREZ HIGUERA, op. cit. (1985), p. 134, nota 12. Pérez Higuera se basa de nuevo en la documentación toledana, publicada por un tal Zarco.

funcionamiento de la vieja capilla real se resisten a abandonarla. Ante tal situación, el propio Carlos V se vería obligado a ordenar mediante cédula real (dada en Toledo el 23 de mayo de 1534) al cardenal Tavera que efectuase la consiguiente traslación de los restos mortuorios regios para el nuevo espacio sepulcral, de manera que cuando los capellanes hubieron acabado sus oficios, de inmediato se procedió a la ejecución de la real cédula, si bien se procedió en primer lugar al derribo de la vieja capilla para llevar a cabo el traslado de los cuerpos de los reyes al día siguiente⁴³. En cualquier caso, el 29 de mayo los restos mortuorios regios fueron trasladados con toda solemnidad a la Capilla de Reyes Nuevos⁴⁴.

Sería este episodio destructivo tan radical el que acarrearía una serie de cambios básicos en la estructura artística de los sepulcros primitivos, además de provocar la consiguiente desaparición de la primitiva capilla, de la que únicamente se conservará el muro que da al claustro decorado con los escudos alternos de Castilla y Plantagenet, estos últimos usados por la reina Catalina de Lancaster⁴⁵.

⁴³ Todo ello en PÉREZ HIGUERA, op. cit. (1985), p. 134, nota 12. La autora se basa asimismo en el testimonio de don Diego Vázquez de Contreras -testigo presencial del hecho-, publicado por L. Hidalgo.

⁴⁴ El día concreto lo proporciona ARCO, op. cit. (1954), p. 315. Este mismo autor dice que el arzobispo Fonseca no pudo ver terminada “la obra que había ideado” por haber fallecido a principios de aquel año, lo que plantea en mí dos interrogantes: 1) ¿Influyó Fonseca en todo esto de un modo importante, o fue cosa más bien del cabildo? De ser el primer caso, ¿por qué le interesaba este cambio? // 2) Si en efecto, y siguiendo a Pérez Higuera, la capilla estaba rematada el 28 de enero de 1534, entonces Fonseca sí pudo ver terminada la obra, aunque no así el traslado de los restos mortales regios.

⁴⁵ PÉREZ HIGUERA, op. cit. (1985), p. 132.

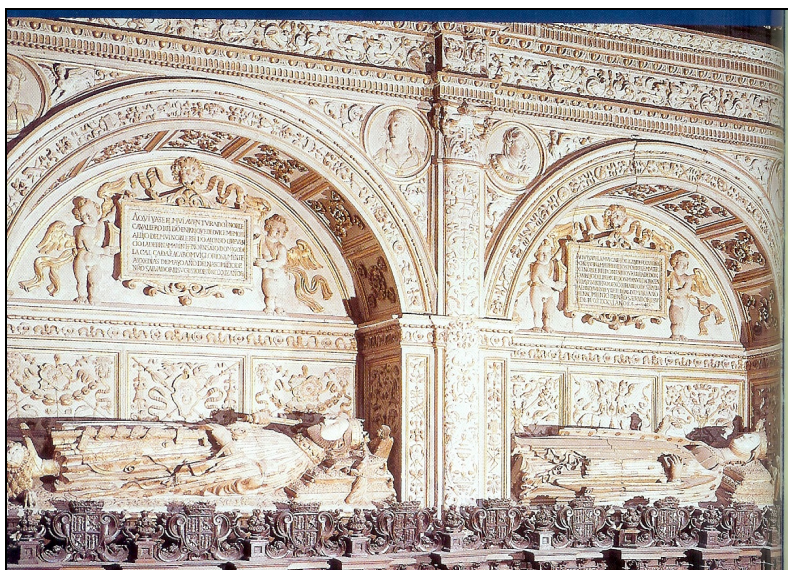


LÁMINA 107:
Actual Capilla
de Reyes
Nuevos, 1531-
1534 (Catedral
de Toledo).

Al llevarse a cabo el derribo con anterioridad al traslado mismo de los restos mortales y de los sepulcros -o mejor de las yacentes- de los seis reyes allí enterrados, acarreó como consecuencia una serie de importantes desperfectos en las esculturas funerarias, dañando sobre todo las de Juan I y su esposa doña Leonor de Aragón: diversos historiadores, entre ellos Pérez Higuera, consideran que el estado lamentable en el que habría quedado ambas yacentes motivaría que se prescindiese de dichas yacentes a la hora de efectuar el traslado, de manera que posteriormente serían ejecutadas sendas imágenes orantes para acompañar e identificar a los restos mortuorios correspondientes en la nueva capilla⁴⁶.

Pérez Higuera hace un recorrido bastante pormenorizado en cuanto a los desperfectos que tal derribo infringieron a las estatuas yacentes posteriormente trasladadas a la Capilla de Reyes Nuevos, de manera después de efectuar un detenido análisis esta historiadora llega a conclusión de que la mayor parte de los ángeles

angulares de los sepulcros tuvieron que ser restaurados en el siglo XVI, sobre todo en lo que afecta a las cabezas, brazos y coronas que sostienen; del mismo modo, la yacente de Enrique II presenta la mano derecha rehecha, sin guante y sosteniendo un nuevo cetro, mientras restos del cetro primitivo aún son perceptibles formando parte del bulto; Pérez Higuera considera asimismo que el pie calzado con sandalia abierta que muestra esta misma yacente -diferente al otro pie, calzado con zapato de aljófár- y con signos visibles de una posterior y defectuosa unión al borde inferior de la túnica habría pertenecido en origen a la yacente de Juan I, de donde sería tomado para sustituir al pie destruido en la yacente de Enrique II⁴⁷.

En cualquier caso, en muy mal estado tuvieron que haber quedado las estatuas yacentes de Juan I y Leonor de Aragón para prescindir por completo de ellas y no intentar una restauración en mayor o menor medida profunda. De hecho, con las cuatro yacentes restantes se hizo preciso una labor “maquilladora” traducida en el dorado y pintado de las mismas, tal y como consta en la documentación conservada en el libro de gastos de 1534⁴⁸.

⁴⁶ PÉREZ HIGUERA, op. cit. (1985), pp. 131-139.

⁴⁷ PÉREZ HIGUERA, op. cit. (1985), p. 134, nota 13.

⁴⁸ PÉREZ HIGUERA, op. cit. (1985), p. 134, nota 14. Pérez Higuera se hace eco de la publicación documental de Zarco en la que se recoge el mencionado documento, según el cual “*en diez dias de*

VIII.3.- LA ELECCIÓN DE NUEVOS LUGARES CONVENTUALES DE ENTERRAMIENTO REGIO EN EL SIGLO XV: MIRAFLORES, GUADALUPE Y TORO.

En lo que a Juan II se refiere, es preciso hacer hincapié en una consideración que habría de tener una necesaria importancia en su momento: este rey ya no es sólo un mero representante de la dinastía Trastámara como hijo primogénito de Juan I y nieto de Enrique II, sino que por línea materna viene a ser también el descendiente legítimo de los Castilla, de manera que al subir al trono castellano-leonés Juan II se yergue como rey de todos los castellanos, y por tanto recupera *de facto* la legitimidad que sus ascendientes paternos inmediatos habían detentado de un modo parcial.

diciembre, di çedula que diese a pero lopez de texeda, doze mill mrs. por el dorar y pintar de los quatro bultos que estan echados los quales por juramento los taso juan de borgoña”.

Por ello, es más que probable que Juan II, lejos de autoconsiderarse únicamente miembro de la dinastía Trastámara, en él ya tuviese cabida otro tipo de atribuciones más universalistas -aquí se hace preciso ya no sólo referirse al reino castellano sino también al inglés- que supondrían en cualquier caso una superación de su condición de heredero Trastámara para asumir igualmente sin fisuras su papel de monarca heredero de la Casa de los Castilla.

Por tanto, y a la vista de todo lo mencionado, ¿tendría sentido que Juan II eligiese como lugar de descanso eterno de sus restos mortales la capilla funeraria de los Trastámara en Toledo?. La respuesta se antoja a todas luces negativa, aún a la vista del enterramiento de su propia madre Catalina de Lancaster en aquel espacio -su papel para la paz y la concordia del reino así lo exigió- reservado para la dinastía Trastámara; pero aquél que se proclama rey de todos los castellanos, tanto de los seguidores trastamaristas como de los defensores de la legitimidad de los Castilla, no podía cometer la imprudencia de hacerse enterrar en un espacio parcial que pudiera levantar suspicacias, de ahí la necesaria elección de un *locus novus* que establezca una clara diferencia con el conflictivo pasado inmediato.

No obstante, Juan II no elegirá su lugar de enterramiento al azar, sino que éste será literalmente *novus*, esto es, sin una tradición funeraria anterior: la elección de un recinto sacro con enterramientos primitivos de los Castilla podría traer como consecuencia nuevas suspicacias, e incluso una acusación de reniego del rey para con sus ascendientes Trastámara. Juan II se consideraría así auténtico renovador de la Casa real castellana, casi el fundador de una nueva dinastía que antes que nada pretendería

erguirse en abanderada de la paz y el bienestar del reino y de todos los súbditos sin excepción.

Juan II, aunque planteando una novedosa necrópolis a la que destinar sus restos mortuorios, sin embargo se guía por la tradición piadosa que hacía descansar en la orden monástica de los cartujos una de las principales intermediadoras entre los hombres y Dios en el propósito de los primeros por alcanzar la paz eterna. Y todo ello dentro del proceso de renovación espiritual y canónico que se estaba desarrollando por aquellos tiempos en todos los reinos occidentales, con nuevas formas de piedad y renovados impulsos a ciertas órdenes monásticas y conventuales, sin olvidar la aparición de otras nuevas y su rápida consolidación (los Jerónimos).

Lejos de escoger una nueva fundación, en esta ocasión el monarca opta por un monasterio ya fundado por Enrique III -enlaza por tanto con las iniciativas piadosas de su padre, si bien no sería verdaderamente donado a la orden hasta que el propio Juan II lo hace en 1442- en el solar de un viejo palacio, y en las afueras de una de las ciudades del reino más importantes desde el punto de vista simbólico-político: Burgos.

Y es que lejos de Miraflores no está el monasterio de Santa María la Real de las Huelgas, tradicional necrópolis regia de los Castilla y asimismo lugar de gran repercusión política para la dinastía Trastámara dados los vínculos de Enrique II con aquel cenobio cisterciense y en especial la imagen articulada del Santiago Apóstol. Además, y en pleno siglo XV, la ciudad burgalesa podía estar considerada como el principal centro económico de Castilla y por tanto centro referencial para todo el reino.

Tras la subida al trono de Isabel la Católica, ésta se plantearía dignificar el monumento sepulcral de su padre en Miraflores, así como designar este mismo lugar para el enterramiento de su madre. De este modo, a Gil de Siloé se le encargaría un magnífico sepulcro doble, con sendas estatuas yacentes de sus progenitores. Cuando en 1493 el escultor lo remata, todavía no había fallecido la reina viuda Isabel de Portugal. Por tanto extraña que cuando acontece su óbito en 1496, todavía pasasen nueve años hasta que sus restos mortuorios fuesen trasladados desde el convento de San Francisco de Arévalo hasta su definitivo lugar de inhumación al lado de su esposo. En cualquier caso, la presencia de ambos esposos juntos dejaba de manifiesto el interés de Isabel la Católica por hacer prevalecer su línea agnaticia frente a la de su hermanastro Enrique IV.

En lo que respecta a Enrique IV, la elección que hace por el **monasterio jerónimo de Santa María de Guadalupe** se debería sobre todo a la devoción que tanto él como su madre habían profesado por la Virgen de Guadalupe. No en vano los restos mortales de la propia reina María de Aragón descansaban ya en ese lugar, en un mausoleo de mármol y jaspes mandado labrar por su hijo y colocado al lado izquierdo del altar. Además, Enrique IV se circunscribe al proceso de encumbramiento que se lleva a cabo entonces con la floreciente Orden Jerónima, y que constituirá un polo constante de atracción como espacio mortuario⁴⁹.

Así, el 11 de diciembre de 1474⁵⁰ fallecía en Madrid Enrique IV. Su deseo de ser inhumado en la iglesia monástica de Santa María de Guadalupe habría sido

⁴⁹ Vid. YARZA LUACES, J.: “La capilla funeraria hispana...”, op. cit. (1988).

dispuesto por el propio monarca en el lecho de muerte, de modo que “*su cuerpo fuese llevado á Sancta María de Guadalupe, é lo enterrasen debaxo de la sepultura de la Reyna su madre Doña María...* (Tras el óbito) *Fué depositado por estonces en el Monesterio de Sanct Gerónimo del Paso, que él hizo, donde le fueron fechas señaladas obsequias segun que á Rey pertenescian*”⁵¹.

Sin embargo, esta información se ve en cierto modo contradecida por el ya citado “*Memorial de diversas hazañas*”, puesto que en dicho documento se niega que el traslado del cuerpo se hiciese conforme a un ceremonial solemne propio de la condición regia del personaje a quien se disponía a dar sepultura:

“*espiró, poco ante que amanesciese, en doce dias de Diciembre del año de nuestro Redentor de mil é quatrocientos y setenta y quatro años. Fué levado su cuerpo á Santa María del Paso sin pompa alguna de las que se acostumbraban facer en el fallescimiento de los grandes Príncipes, é allí estovo depositado fasta que fué llevado á Santa María de Guadalupe, donde está sepultado cerca de la Serenísima Reyna Doña María su madre*”⁵².

⁵⁰ En la Crónica de Enrique IV se señala que el rey “*espiró á las dos horas de la noche, que se contaron once dias del mes de Diciembre*”, por lo que la fecha podría entonces corresponder ya al 12 de diciembre. Confr. “*Crónica del Rey Don Enrique el cuarto de este nombre*, por su capellán y cronista Diego Enriquez del Castillo”, en *Crónicas de los Reyes de Castilla* (Colección ordenada por Don Cayetano Rosell), tomo III. *Biblioteca de Autores Españoles*, tomo LXX, Madrid, 1953, p. 221. Tal precisión ya fue hecha por C. Rosell, quien también se decanta por precisar que la muerte tendría entonces lugar en la madrugada del día 12. Confr. “*Crónica de los Señores Reyes Católicos Don Fernando y Doña Isabel de Castilla y de Aragón*, escrita por su cronista Hernando del Pulgar”, en *Crónicas de los Reyes de Castilla* (Colección ordenada por Don Cayetano Rosell), tomo III. *Biblioteca de Autores Españoles*, tomo LXX, Madrid, 1953, p. 251, nota 1.

⁵¹ “*Crónica del Rey Don Enrique el cuarto de este nombre*, op. cit. (1953, p. 221.

⁵² “*Memorial de diversas hazañas*, de Mosen Diego de Valera”, en *Crónicas de los Reyes de Castilla* (Colección ordenada por Don Cayetano Rosell), tomo III. *Biblioteca de Autores Españoles*, tomo LXX, Madrid, 1953, p. 94.

Por tanto Enrique IV respetaría las respectivas decisiones de sus progenitores en cuanto al lugar estipulado para el enterramiento en cada caso, al tiempo que él mismo designa Guadalupe como lugar de especial significado en sus convicciones piadosas además de la carga sentimental que podía significar la presencia de los restos mortuorios de su madre.

Queda por determinar con respecto a esta elección del monasterio de Guadalupe por parte del rey Enrique IV para acoger sus restos mortuorios si tal decisión se debería simplemente al hecho de estar allí enterrada su madre o, considerando una posibilidad más compleja, que tal opción pudiese venir determinada por la consciencia de un reinado complejo y ajeno en cierto modo a los planteamientos de sus antecesores y de su sucesora y hermanastra Isabel, rompiendo por vez primera el tradicional sistema hereditario que habían mantenido los demás Trastámara. En todo caso, es más factible que las reducidas dimensiones de la capilla toledana le aconsejasen buscar un nuevo emplazamiento.

Únicamente resta por mencionar la elección que doña Beatriz, segunda esposa de Juan I, lleva a cabo con respecto al **convento dominico de *Sancti Spiritus* de Toro** como lugar de inhumación de sus restos mortales. En el año 1307 doña Teresa Gil, dama noble de origen portugués⁵³ relacionada con las Casas Reales Castellana y Portuguesa, otorga su testamento en Valladolid, concretamente el 16 de septiembre⁵⁴.

⁵³ PÉREZ MESURO, M^a.D. (O.P.): *Monasterio de Sancti Spiritus el Real MM. Dominicas*, Valladolid, 1994, p. 7. Esta autora se refiere a la posibilidad de que esta dama fuese hija de Alfonso III de Portugal y de Madraña Gil, y por tanto hermanastra de D. Dionis de Portugal, lo que explicaría el recurso a su hermano para cumplir el testamento, además de las relaciones con la Casa Real castellana, que ya se detectan en 1276 con Alfonso X El Sabio, y haciendo gala siempre de grandes posesiones territoriales e importantes rentas, casi como una verdadera infanta.

En dicho documento, entre otras muchas y cuantiosas mandas (conforme era menester y tradición en una persona de su condición social) establece el deseo de fundar un monasterio bajo la advocación del Salvador:

*“todas las cosas que fincaren de lo mio de mueble et de hereditat, mandolas pora fazer un monesterio a onrra et a seruiçio de mio sennor Iesu Xpo., a quien yo he en uoluntat de fazer mio heredero en todos mis bienes et por cuyo amor mando de ellos fazer este monesterio en el so nombre que El es verdadero salvador que me salve, e a serviçio de la su Madre gloriosa Sancta Maria, que ella ruegue al so bendito fijo por mi... Este monesterio que yo la dicha donna Teresa Gill mando fazer, quiero e tengo por bien que aya nombre Sant Saluador”*⁵⁵.

Teresa Gil rogará a los reyes de Castilla don Fernando y doña María así como al de Portugal, don Dionis, que hagan cumplir las mandas contenidas en dicho testamento, con lo cual la noble dama se aseguraba que su voluntad sería respetada tras su muerte. No obstante, el convento que se funda en Toro -la ciudad sería elegida por la reina doña María de Molina⁵⁶- llevaría desde el comienzo el nombre de *Sancti Spiritus* - que ha llegado además hasta la actualidad-, por lo que es muy posible que se deba a su

⁵⁴ GALINDO ROMEO, P. “Catálogo del Archivo del Monasterio de Sancti Spiritus de Toro”, *Archivos Leoneses*, II, XXX, núms. 59-60, 1976, pp. 205-236 (para nota p. 205).

⁵⁵ GALINDO ROMEO, op. cit. (1976), p. 205.

⁵⁶ GALINDO ROMEO, op. cit. (1976), p. 207. Con todo, sería conveniente comprobar si en Valladolid, además del convento dominico masculino -Galindo Romeo transcribe los testigos del testamento, entre ellos “*Nos prior et conuentus fratrum Predicatorum Vallisoletanorum*”- existía ya un convento femenino de la misma Orden; si no es así, podría pensarse que doña Teresa Gil quizás pretendiera establecer este convento en Valladolid, aunque luego doña María de Molina considerase Toro como el lugar más apropiado. En todo caso, parece que en el testamento nada se dice al respecto. No obstante, no deja tampoco de resultar extraño que si esta noble vive en Valladolid, opte por el contrario por el convento dominico masculino de Zamora para que sus restos sean temporalmente depositados: ¿podría también haber sido Zamora la ciudad en la que pensaba doña Teresa Gil?

primera priora la iniciativa del cambio de advocación con respecto a los deseos de la fundadora⁵⁷.

Pero lo que sí habría, de ser respetado en todo momento, es la orden conventual bajo la que doña Teresa Gil dispuso su fundación: la Orden de Predicadores; concretamente de monjas, por la que suponemos -todo parece indicarlo- que doña Teresa Gil tenía una especial predilección: “*mando entretanto poner mio cuerpo en la eglesia de los freyres Predicadores de Çamora, ali do mios testamentarios touieren por bien que sté y en guarda fasta que (roto el pergamino) que yo mando fazer haya logar para mio enterramiento*”⁵⁸.

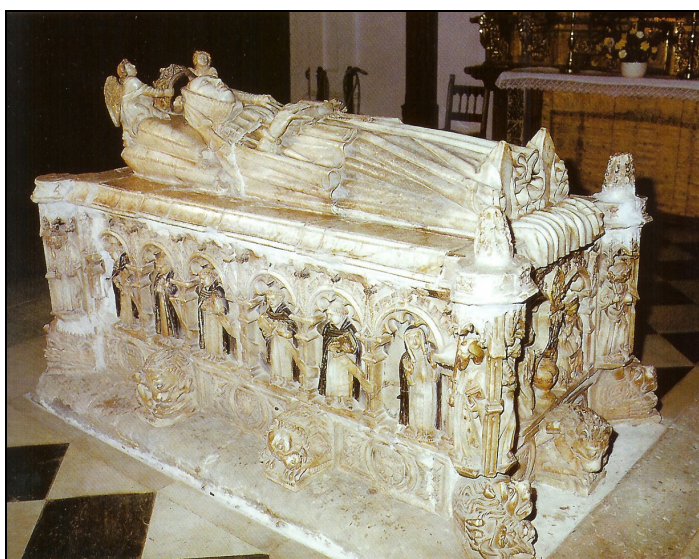


LÁMINA 108:

Ubicación del sepulcro de doña Beatriz de Portugal en medio del coro del convento dominico de *Sancti Spiritus* (Toro, Zamora).

En efecto, tras el óbito de doña Teresa sus restos mortales fueron depositados en el convento zamorano, mientras el de Toro aún no se materializaba. La obra de este último comenzó en 1316 en el lugar donde estaba el *fonsario* de los judíos, en las

⁵⁷ GALINDO ROMEO, op. cit. (1976), p. 205.

⁵⁸ GALINDO ROMEO, op. cit. (1976), p. 206.

afueras de la villa, y todavía se conserva el documento de la colocación de la primera piedra por parte del arzobispo de Santiago don Rodrigo⁵⁹.

Finalmente, tras el remate de las obras del nuevo convento de *Sancti Spiritus* de Toro en 1346⁶⁰, los restos de doña Teresa Gil fueron trasladados desde Zamora hasta el sencillo sepulcro que le fue construido en medio del coro, donde hoy aún se halla. De este modo se cumplía la voluntad expresada por la fundadora en su testamento, y que en definitiva mostraba el tradicional deseo de un enterramiento visible a los ojos de unas monjas y una Orden a las que se atribuía una especial intercesión, gracias a sus oraciones, para que el alma del difunto alcanzase pronto el Más Allá⁶¹. Se observa por tanto en doña Teresa Gil la preferencia por ser enterrada en medio del coro de las monjas antes que en la propia iglesia, lo que indica a las claras que se busca la oración directa por su alma: ningún sitio mejor que dicho coro, lugar de oración habitual y frecuente de las monjas.

⁵⁹ “Don Rodrigo por la merçee de Dios arçebispo de Santyago e çançeller do regno de Leon. A todos los xpiaos., fieles de Dios que esta carta virdes soude en Ihu. Xpo., que he uerdadeira soude de todos. Sabede que nos chegamos ao moesteiro de Sant Spiritus que se agora nouamente faz ena villa de Touro que he de donas da Orden dos Predicadores e posemos a primera pedra ena igreja desse moesteiro entendendo que este lugar he e sera moy deuoto e moy honesto e grand seruiço de Dios en se fazer por que se poden y comprir as obras de misericordia leuandosse o dito lugar adeante en aquella manera que he començado et entendendo que para esto faze mester que o dito moesteiro seia ajudado dos bonos xpianos. e das bonas donas en guisa que se possa restaurar e reparar daquellas causas que y fazen mester e que sabeades, commo diz o apostolo Sant Paulo, que todos estaremos ao dia do juyzo para reçeber guallardon das obras que en este mundo fezeremos e cada humo reçebera o gualardon do nostro sennor Ihu. Xpo., segundo as obras que en este mundo fezer. Por ende rogamos uos et amoestamos en Dios et en Santa Maria sua Madre et en reminimento de uossos pecados que dedes ou enuiedes uossas esmonlas et ajudas aquellas que uos atreuedes para se fazer o dito moesteiro e para se restaurar e mantener daquellas causas que y fazen mester e que uaades ao dito moesteiro con deuoçon fazer uossa,s romarias e uossas oraçoens aa festa de Sant Spiritus et as outras festas dos outros santos de que y foren outros altares postos e constitutos eper los oytauarios dessas festas...”. GALINDO ROMEO, op. cit. (1976), p. 207.

⁶⁰ PÉREZ MESURO, op. cit. (1994), p. 7.

Esta misma idea posiblemente fue albergada por la propia reina doña Beatriz, puesto que su sepulcro también fue colocado en esta importante estancia del convento, en este caso más cerca del muro de separación con la iglesia. En el mismo eje, aunque separando ambos, se sitúa la tumba de la infanta priora doña Leonor de Castilla, coetánea de la propia reina doña Beatriz. La muerte de esta última en 1442 –según referencias archivísticas⁶²– aporta una datación aproximada para la realización de tan magnífico sepulcro.

Doña Leonor era hija de don Sancho de Castilla, conde de Alburquerque, hermano éste del primer monarca Trastámara Enrique II⁶³; por tanto, como prima doña Leonor del monarca Juan I, emparentaba así con la propia doña Beatriz de Portugal. Sin embargo, doña Leonor adoptó este nombre al profesar como monja, puesto que se llamaba Urraca: tomó así el nombre de su hermana Leonor, casada esta última con Fernando I de Aragón (Fernando *el de Antequera*). Pérez Mesuro también considera que a esta priora, procedente del convento del *Sancti Spiritus* de Benavente, se debería la reorganización del convento y su definitiva adopción de la regla de la Orden de Predicadores, razón por la que tradicionalmente será conocida como la primera Priora, además de ser la responsable del cambio de advocación de San Salvador por el de *Sancti Spiritus*⁶⁴.

⁶¹ “Mando primeramente mi alma a Dios que la fizo et la compró con su sangre bendita; et mando enterrar mio cuerpo en el Monasterio que yo mando en este mio testamento facer, en el coro de las Dueñas porque les benga en miente de rogarme a Dios” (PÉREZ MESURO, op. cit. (1994), p. 7).

⁶² A.H.N., *Sección Clero*, Libros, Libro 18.313, fol. 11v.
A.H.N., *Sección Clero*, Libros, Libro 18.314, fol. 13v.

⁶³ PÉREZ MESURO, op. cit. (1994), p. 10.

⁶⁴ PÉREZ MESURO, op. cit. (1994), p. 10.

Sin embargo, y teniendo en cuenta que la misma autora también refiere que fue en la primera mitad del siglo XV cuando doña Leonor gobierna el convento, no deja de resultar extraña la denominación de primera priora para alguien que llega cincuenta años más tarde del remate de las obras del convento. Muere hacia 1440⁶⁵, y su cuerpo fue inhumado en el coro, como ya se ha señalado, aunque su sepulcro únicamente aparece remarcado por azulejos del siglo XVI en el suelo. Esta infanta había estado comprometida con el duque de Benavente, quien a su vez fue esposo de Juana de Meneses (hermana de doña Beatriz de Portugal). Tendría con él una hija, también llamada Leonor, casada con el Adelantado Mayor del reino don Pedro Manrique⁶⁶. Se observa por tanto la vinculación familiar que unía a ambas infantas, lo que pudo haber influido en la elección por parte de la reina doña Beatriz de Portugal de este convento de Toro para su retiro definitivo.

⁶⁵ PÉREZ MESURO, op. cit. (1994), p. 10.

⁶⁶ PÉREZ MESURO, op. cit. (1994), p. 10.

CAPÍTULO IX

ENTRE LA IMAGEN REGIA COMO CUERPO POLÍTICO Y COMO ACTO DE HUMILDAD

IX.- ENTRE LA IMAGEN REGIA COMO CUERPO POLÍTICO Y COMO ACTO DE HUMILDAD

En el caso de la monarquía, tanto sus funerales como sus sepulcros –éstos considerados una verdadera prolongación pétrea de los mismos¹- no pretenden sino ser las manifestaciones finales del poder detentado durante la vida. Y reflejan a su vez el principio de desigualdad ante la muerte que implicaban ciertas condiciones sociales, como el caso regio. Así, R. Strong señala que “los mayores espectáculos de los *rois thaumaturges* medievales no eran sus entradas reales, sino los espléndidos ritos religiosos en los que eran exhibidos ante su pueblo con el solemne ritual de una coronación o un funeral”²; sigue por tanto este autor planteamientos ya establecidos de antemano por otros historiadores como M. Bloch³, A. Erlande-Brandenburg⁴ y R. Folz⁵, así como por E. Kantorowicz⁶ sin aunque teniendo en cuenta una aplicación al

¹ GÓMEZ BÁRCENA, M^a.J.: “La liturgia de los funerales y su repercusión en la escultura gótica funeraria en Castilla”, en *La idea y el sentimiento de la muerte en la Historia y en el Arte de la edad Media*, Santiago de Compostela, 1988, pp. 31-50.

² STRONG, R.: *Arte y poder*, Madrid, 1988, p. 33.

³ BLOCH, M.: *Les Rois Thaumaturges*, Strasburg, 1924.

⁴ ERLANDE-BRANDENBURG, A.: *Le roi est mort*, Paris, 1975.

⁵ FOLZ, R.: *Les saints rois au Moyen Age en Occident (VI-XIII s.)*, Bruxelles, 1984.

⁶ KANTOROWICZ, E.: *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval*, Madrid, 1985.

ámbito francés, pero no al hispano: más que reyes taumaturgos, en el reino castellano tendríamos reyes “justos”⁷.

La iconografía regia castellana de época Trastámara, en el caso de las representaciones yacentes, va a mostrar una predilección absoluta por dos únicas tipologías: la iconografía de poder (en relación al refrendo de la identidad y de la condición soberana) y la iconografía de humildad (que sin prescindir de los atributos propios de la realeza sin embargo opta por el hábito mendicante como vestimenta de carácter piadoso y mediador cara el Más Allá). Y como culmen del proceso que en Toledo supuso una elección personal según cada monarca, en el caso del sepulcro de doña Beatriz de Portugal en el convento dominico de *Sancti Spiritus* de Toro ya se produce una innovación nunca antes vista en Castilla: la presencia de una representación yacente doble, lo que permite aludir a ambos aspectos -poder y humildad- a la vez.

IX.1.- LAS IMÁGENES YACENTES DE LOS REYES TRASTÁMARA EN LA CATEDRAL DE TOLEDO.

El estudio de los cuatro sepulcros góticos de los Trastámara que se conservan en la Capilla de Reyes Nuevos toledana debe partir, en primer lugar, de la investigación

⁷ NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M.: “El rey, la catedral y la expresión de un programa”, en *Espacio, tiempo y forma*, VII, nº 5, 1992, pp. 27-51; ID.: “«*Non avemos mayor sobre nos en lo temporal*»: Alfonso X y la imagen de autoridad”, *Temas Medievales*, nº 3, 1993, pp. 29-48.

que T. Pérez Higuera dedicó a los mismos⁸; así, gracias a sus aportaciones, hoy en día se conoce a dos de los maestros que trabajaron en los mismos y que, con anterioridad, se desconocían al tiempo que habían sido atribuidos a la mano de un tercero a todas luces improbable. Y es que en efecto, tal y como recoge la mencionada investigadora, la historiografía tradicional venía admitiendo sin dudas ni revisiones que la autoría de los mencionados sepulcros regios toledanos se debía a un tal “maestro Anrique”, citado por vez primera por Ceán en su *Diccionario Histórico*⁹, y que sería mantenido por otros autores posteriores, llegando incluso hasta Ricardo del Arco¹⁰.

⁸ PÉREZ HIGUERA, T.: “Los sepulcros de Reyes Nuevos (Catedral de Toledo)”, en *Tekné*, nº 1, 1985, pp. 131-139.

⁹ PÉREZ HIGUERA, op. cit. (1985), p. 138, nota 20. Aquí Pérez Higuera señala como Ceán habla de este tal maestro Anrique o Henrique en el mencionado *Diccionario Histórico*, t. I, p. 35 y t. II, p. 258. Según este historiador, la prueba que acreditaría tal autoría vendría dada por una “quitanza o carta de pago dada por este soberano (*Juan I*) a favor de su camarero Diego López de Astúñiga, que dice así: ‘*E a maestro Anrique, que face las imágenes para monimento del rey, nuestro padre, que Dios perdone, que nos le mandamos dar 4.000 maravedís*’ (P. fr. Lucian, Saez)”.

¹⁰ PÉREZ HIGUERA, op. cit. (1985), p. 138, notas 21-26. Así, desde Cardera (*Iconografía española*, lám. XXX), Quadrado (*España: sus monumentos... Castilla la Nueva III*, p. 237) o González Simancas (*Toledo: sus monumentos...*, p. 103) hasta Tormo (*La escultura española en la Edad Media...*, p. 38), Lozoya (*Historia del arte hispánico*, t. II, p. 219) y Ricardo del Arco (*Sepulcros de la Casa Real de Castilla*, p. 106), esta atribución al maestro Enrique no fue puesta en duda.



LÁMINA 109:

Yacente sepulcral de Enrique II (Grabado de CARDERERA Y SOLANO, V.: *Iconografía española...*, op. cit. (1855-1864).

Pérez Higuera, sin embargo, al hacer un minucioso examen de los sepulcros así como de algunas piezas fragmentarias encontradas por ella misma en un almacén de la catedral, halló datos suficientes para permitir rectificar la afirmación de Ceán en cuanto al maestro ejecutor de los sepulcros así como la de otros historiadores que apuntaban a fechas diferentes para la realización de cada una de las dos parejas de bultos¹¹. Y entre tales datos, pruebas inequívocas en cuanto a los maestros que tallaron tres de los sepulcros: el *Maestro Luys* y el *Maestro Pedro Rodríguez*¹². Los nombres figuran entre la abigarrada talla que representa los bordados y aljófár bajo la almohada inferior de cada uno de los sepulcros -a excepción del de Enrique III- conservados en la Capilla de Reyes Nuevos; las mencionadas inscripciones, siguiendo a la propia historiadora, son:

¹¹ PÉREZ HIGUERA, op. cit. (1985), p. 138). Esta historiadora señala, en la nota 27 de su artículo, cómo Parro (*Toledo en la mano*, T. I, p. 405-407) cree que conforme el sepulcro de Enrique II habría que fecharlo “en el último tercio del siglo XIV y primeros años del XV”, los de Enrique III y Catalina de Lancaster, por su parte, le parecen de mejor calidad y por tanto “debieron hacerse cerca de cuarenta años después que las de sus abuelos”.

- “*m^o luys/entallador*” que figura en el sepulcro de Enrique II.
- “*me fecit m^o/po rs*” (identificado por Pérez Higuera como Maestro Pero Rodrigues) que figura en el sepulcro de doña Juana Manuel.
- “*m luis*” que figura en el sepulcro de doña Catalina de Lancaster¹³.

Con respecto al de Enrique III, Pérez Higuera señala que al no haberse conservado la parte inferior de la almohada del primitivo sepulcro, el nombre del maestro que seguramente figuraba en esa zona tal y como acontece con los restantes habría desaparecido. Sin embargo, la investigadora no apunta en su trabajo ninguna posible atribución de dicho sepulcro de Enrique III a uno u otro maestro, debido quizás a las enormes semejanzas que aprecia entre los monumentos de uno y otro -en especial entre el de doña Juana Manuel y el de doña Catalina de Lancaster- que la lleva a afirmar que ambos escultores tendrían que haber trabajado “juntos y con un mismo taller, formado en las obras de la catedral de este período”¹⁴.

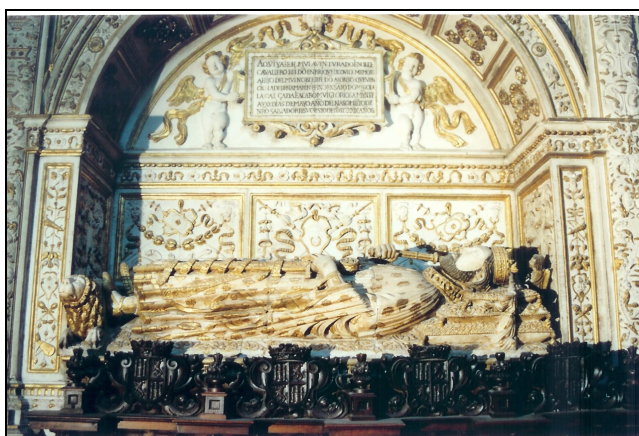


LÁMINA 110:
Yacente sepulcral de
Enrique II.

¹² PÉREZ HIGUERA, op. cit. (1985), pp. 135-139.

¹³ PÉREZ HIGUERA, op. cit. (1985), p. 135.

¹⁴ PÉREZ HIGUERA, op. cit. (1985), p. 139.

El rastreo documental llevado a cabo por esta misma historiadora en los fondos catedralicios para encontrar referencias a ambos maestros daría sus frutos, puesto que si un tal Pero Rodriguez aparece citado como entallador o bien figurando con un sueldo idéntico al del escultor Ferrand González y al igual que éste su nombre está recogido en el forro de pergamino de encuadernación del libro de Obra y Fábrica de 1383¹⁵, por su parte el maestro Luis podría ser identificado quizás con un Loys Gonzalez que trabaja en el taller toledano en 1383 o con un Loys de Brujas que también aparece citado entonces¹⁶. Ma^a A. Franco Mata también apunta hacia la posibilidad de que sea Luis González¹⁷.

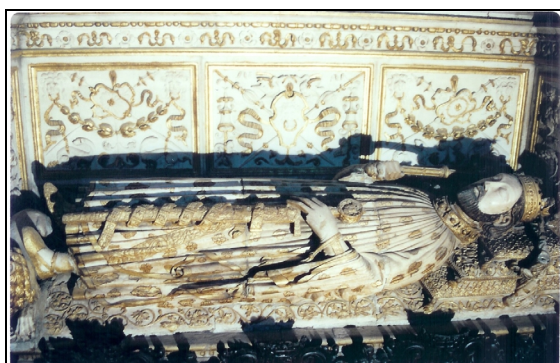


LÁMINA 111:
Vista superior de la Imagen
yacente de Enrique II.

Desvelado el nombre de los dos maestros de los que se tiene constancia como ejecutores de al menos tres de los sepulcros -de los cuatro conservados- de la dinastía

¹⁵ En 1431 se efectúa un pago a un tal “*Ruy Sanchez, pedrero, fijo de Pero Rodrigues, entallador*” por trabajos en la catedral (Arch. Cat. Toledo, O.F. 768, fol. 179); En el libro de Obra y Fábrica de la catedral de Toledo de 1383 se especifica el pago de un sueldo diario de 5 mrs. a un “*Pero Rodriguez*”, sueldo idéntico al que detentaba Ferrand González; asimismo, en el forro de pergamino de la encuadernación del libro de Obra y Fábrica del mismo año aparece escrito “*...item dio pero rodriguez un capitel de los pequeños...*” (Arch. Cat. Toledo, O.F. 760). Todo ello recogido por PÉREZ HIGUERA, op. cit. (1985), p. 139.

¹⁶ En 1383 se cita a un “*Loys Gonzalez*” que trabaja dentro del taller toledano con un sueldo de 4 mrs. al día, y quien permanece activo a lo largo de todo el año; en esas mismas fechas se hace referencia a un tal “*Loys de Brujas*” que “*labró V dias a V mrs. cada dia*” (Arch. Cat. Toledo, O.F. 760, fol. 13v). Todo ello recogido por PÉREZ HIGUERA, op. cit. (1985), p. 139.

¹⁷ FRANCO MATA, Á.: *Escultura gótica en Castilla, siglo XIV*, Madrid, 1991, p. 14.

Trastámara que al presente se hallan en la Capilla de Reyes Nuevos de la catedral de Toledo, únicamente resta por hacer una nueva referencia al artículo varias veces citado de Teresa Pérez Higuera¹⁸ en el que desmiente la autoría del maestro Anrique señalado por Ceán como autor del sepulcro de Enrique II. Y es que conforme las tesis de esta historiadora, resultaría extraño el uso de las palabras “*imágenes paral monumento del rey*” en lugar del término “bulto” que es el acostumbrado en la época para referirse a la escultura de un sepulcro; teniendo en cuenta además que la fecha que aparece en el pago reseñado por Ceán, esto es, 1380, es la del traslado de los restos mortales de Enrique II desde Valladolid para Toledo, la mencionada historiadora del arte cree más factible considerar a este artista -del que no niega su existencia, sino todo lo contrario- como el encargado de la ejecución del catafalco en la catedral toledana que habría de recibir el cadáver real para luego darle sepultura¹⁹.

Finalmente, Pérez Higuera considera igualmente probable la identificación del “maestro Anrique” citado por Ceán con el maestro Enrique que consta como arquitecto y maestro mayor de la catedral primada según el *Libro de Obra y Fábrica de 1383* (Arch. Cat. Toledo, O.F. 760): conforme a tal cargo, sería responsabilizado del acondicionamiento de la capilla y de toda la catedral para acoger los funerales regios por Enrique II²⁰.

¹⁸ PÉREZ HIGUERA, op. cit. (1985), pp. 131-139.

¹⁹ PÉREZ HIGUERA, op. cit. (1985), pp. 138-139.

²⁰ PÉREZ HIGUERA, op. cit. (1985), pp. 138-139).



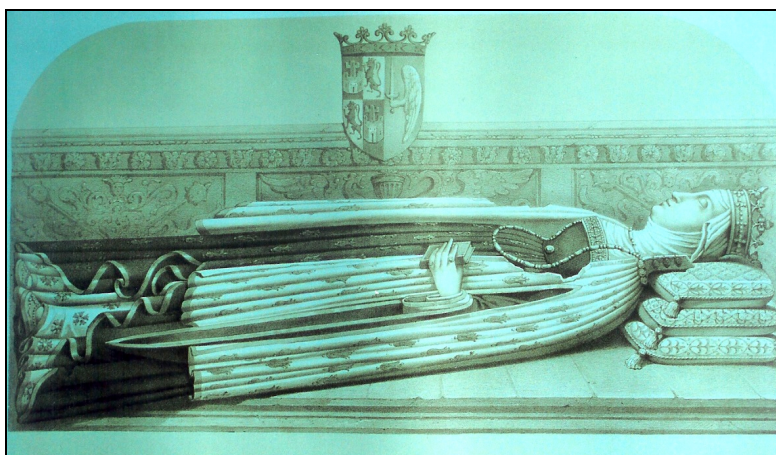
LÁMINAS 112 y 113:

Detalle de la zona de los pies y de la cabeza de la imagen yacente de Enrique II.

No obstante, es preciso quizás llevar a cabo una revisión igualmente de las tesis apuntadas por Teresa Pérez Higuera en cuanto a la autoría de los mencionados sepulcros regios, por cuanto existen una serie de cuestiones merecedoras quizás a nuestro modo de ver de una diferente interpretación. Así, y por lo que a los nombres de los maestros corresponde, hallados en su día por la mencionada historiadora, en efecto deberá considerarse que los bultos de doña Juana Manuel y de doña Catalina de Lancaster se deben respectivamente a la mano del maestro Pedro Rodríguez y del Maestro Luis. Pero junto a la dificultad de señalar una autoría u otra para el sepulcro de Enrique III, para mi entender el mayor problema lo presenta sin embargo el monumento sepulcral restante, esto es, la yacija atribuida al rey Enrique II y como tal identificada.

LÁMINA 114:

Yacente
sepulcral de
doña Juana
Manuel
(Grabado de
CARDERERA
Y SOLANO.:
*Iconografía
española...*, op.
cit. (1855-1864).



Así, y conforme el rey Enrique III fue representado en la yacente con el hábito franciscano con el que quiso ser enterrado, las dudas se plantea al llevar a cabo el análisis del sepulcro de su abuelo, por cuanto éste quiso -y en efecto así fue- enterrado con el hábito dominico, debido al gran aprecio que el primer monarca Trastámara sentía por la orden de predicadores, tal y como aparece recogido en su crónica:

*“E estonce le dixo Don Juan Garcia Manrique, Obispo de Sigüenza: ‘Señor, ¿en qué logar vos mandades enterrar?’ E dixo ‘En la mi capilla que fice en Toledo, en hábito de Sancto Domingo de la Orden de los Predicadores, ca fué natural deste mi Regno, é los Reyes de Castilla mis antecesores siempre ovieron Confesor desta Orden. E como quier que cuando yo era Conde avia confesor de la Orden de Sant Francisco, empero despues que Dios me fizo merced é fui Rey, siempre ove confesor de los Predicadores... (y tras el óbito) Fué luego levado el su cuerpo á Burgos, é enterrado en hábito de Sancto Domingo de los Predicadores en manera de depósito en el cabildo de Sancta Maria...”*²¹.

²¹ “Crónica del Rey Don Enrique, segundo de Castilla”, en *Crónicas de los Reyes de Castilla* (Colección ordenada por Don Cayetano Rosell), tomo II. *Biblioteca de Autores Españoles*, tomo LXVIII, Madrid, 1953, p. 38.



LÁMINA 114:

Imagen yacente del sepulcro de doña Juana Manuel.

En efecto, puede aducirse que en absoluto era menester representar a los monarcas con el hábito escogido como mortaja para su entierro, habida cuenta que los casos precedentes que así se hicieron coincidir se limitan al de Sancho IV en la misma catedral toledana con el hábito franciscano; sin embargo, y teniendo presente que tal sepulcro se hallaba en la misma catedral, así como el hecho de que su sucesor Enrique III optaría igualmente por la representación del hábito franciscano mientras la esposa de este último Catalina de Lancaster se representa con el dominico, todo ello parece avanzar la posibilidad de que Enrique II pudiera asimismo haber sido representado con el hábito de los predicadores.

Pero todo ello no serían más que simples conjeturas si no se tuviese en cuenta la existencia de un pie calzado con sandalia abierta²² cuya defectuosa unión al borde inferior de la túnica lo muestra como añadido inequívoco al conjunto en sustitución del

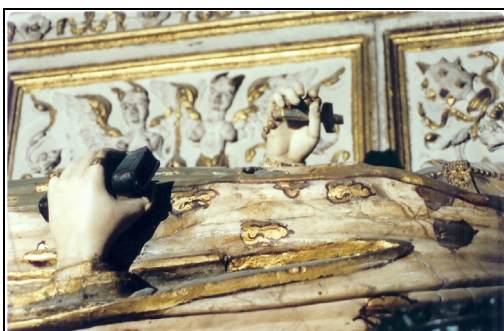
²² Descripción proporcionada, como ya se señaló anteriormente, por PÉREZ HIGUERA, op. cit. (1985), p. 134, nota 13).

original calzado con zapato de aljófar que en origen formaría par con el pie restante también calzado con el mismo zapato²³. Si se tiene en cuenta que tal calzado de sandalia tendría que corresponder en origen a una yacente representada con hábito mendicante, y si se tiene en cuenta que Juan I no dispuso ser enterrado con un hábito determinado, todo induce a pensar en la existencia de un desaparecido bulto sepulcral representado con hábito mendicante.

Por ello, y desconociendo por el momento la posibilidad de que doña Leonor de Aragón, esposa de Juan I, se mandase enterrar con hábito penitencial que pudiera constituir la procedencia de tal pie, todo en su conjunto nos induce a considerar la posibilidad bastante firme de que el bulto tradicionalmente asignado a Enrique II y como tal identificado por la inscripción que existe sobre él correspondiese en origen a Juan I, de ahí las ricas vestiduras regias que muestra y que, por tanto, sería contrario a las disposiciones de últimas voluntades mostradas por Enrique II. Por lo mismo, la mano con guante que habría sido dañada en el derrumbe de la primitiva capilla de 1534 y sustituida por otra mano sin guante y con nuevo cetro²⁴ procedería igualmente de una yacente representada sin las vestiduras caracterizadoras de un personaje regio, esto es, con las manos desnudas típicas de las representaciones penitenciales.

²³ IBIDEM.

²⁴ Descripción proporcionada, como ya se señaló con anterioridad, por PÉREZ HIGUERA, op. cit. (1985), p. 134, nota 13).



LÁMINAS 115 y 116:

Detalles de la yacente sepulcral de la reina doña Juana Manuel.

En función de todo ello, ¿sería posible identificar la yacente que en la Capilla de Reyes Nuevos figura como de Enrique II con la que cubría los restos de Juan I en la primitiva capilla funeraria de los Trastámara?. La respuesta afirmativa que se nos antoja probable no puede sin embargo ser férreamente ratificada ante la desaparición de los dos sepulcros primitivos que no fueron trasladados al nuevo emplazamiento debido a su supuesto mal estado; además, se plantea entonces otro interrogante, en este caso derivado de la posible sustitución: ¿por qué se llevaría a cabo la asignación de la primitiva yacente de Juan I a Enrique II en lugar de mantener la originaria identificación que en último caso haría preciso la realización de una nueva imagen para el arcosolio del primer Trastámara en lugar de para el arcosolio asignado en la Capilla de Reyes Nuevos a su hijo Juan I?. La respuesta quizás pueda venir dada por todo el complejo proceso de reafirmación de la autoridad real que precisaron los tres primeros monarcas Trastámara -precisamente los enterrados en la mencionada capilla toledana- cuando accedieron al trono, y que en el caso de Enrique II se hizo todavía más complejo dada la oposición que hacia su persona mostraban los partidarios del mantenimiento de la legitimidad dinástica que suponían los Castilla.

Por ello, es posible que ante la destrucción del sepulcro de Enrique II cuando se procedió al derrumbe de la primitiva capilla funeraria y quizás la destrucción asimismo del sepulcro de Leonor de Aragón, en el nuevo montaje se optase por asignar la yacente de Juan I a Enrique II para que el mantenimiento de un conjunto simétrico por parejas no rompiese la armonía artística que se pretendía en el nuevo recinto y para asimismo no prescindir de una representación antigua que pudiese identificarse con el primer Trastámara y por tanto validando y defendiendo aquel acceso al trono del hermanastro de Pedro I que en definitiva suponía el reconocimiento de todos los sucesores en el trono castellano-aragonés y peninsular en general hasta el propio Carlos I.

Finalmente, quedaría por volver a hacer mención del maestro Enrique citado por Ceán como autor del sepulcro de Enrique II, y que en función de lo que se acaba de considerar, será una información susceptible de una nueva revisión. Así, y teniendo en cuenta que si en efecto la yacente mencionada se correspondería en origen con la de Juan I, sería la del segundo monarca Trastámara la que por tanto deberá ser atribuida al maestro Luis, al igual que la de doña Catalina de Lancaster. Pero las dudas vienen dadas en cuanto a la cronología asignada a cada uno de los monumentos, y que Pérez Higuera considera coetáneos. Es preciso entonces un análisis del testamento de Enrique III para poder fijar con claridad una serie de cuestiones, pues al referirse a su sepultura estipulaba:

“la qual sepultura mando que sea hecha de la manera é obra que yo mandé hacer las sepulturas de los Reyes mi abuelo e mi padre, que Dios perdone; é mando que para encima de la dicha sepultura, que hagan hacer

*una tumba, segun la yo mandé hacer á cada una de las otras dichas sepulturas, é un paño de oro para poner encima della é cobrirla*²⁵.



LÁMINA 117:
Vista general del
sepulcro de Enrique III.

A la vista de tal documento semeja posible la consideración referida a que antes de la fecha de este documento, esto es, 1406, todavía no habían sido realizados los monumentos funerarios correspondientes a doña Juana Manuel y doña Leonor de Aragón, mientras que por el contrario sí estarían ya realizados los de Enrique II y Juan I, de modo que al referirse a sus ascendientes el tercer Trastámara únicamente alude al arreglo de las sepulturas, entendidas éstas como el lugar mismo de la inhumación.

En este punto se lleva a cabo una separación clara con respecto a las tesis sostenidas por Teresa Pérez Higuera en cuanto a la datación de los sepulcros conservados, pues la historiadora, haciéndose eco igualmente del mencionado testamento de Enrique III, considera sin embargo que los sepulcros de Enrique II y Juan I, junto a los de sus respectivas esposas, habrían sido realizados entre 1390 -fecha de la muerte de Juan I- y 1406 -fecha del citado testamento-, mientras que la similitud que la

²⁵ “*Crónica del Rey Don Enrique, tercero de Castilla é de León*”, en *Crónicas de los Reyes de Castilla* (Colección ordenada por Don Cayetano Rosell), tomo II. *Biblioteca de Autores Españoles*, tomo LXVIII, Madrid, 1953, p. 265.

autora observa entre todas ellas le aconseja asimismo fechar los sepulcros de Enrique III y doña Catalina de Lancaster en una fecha inmediata a 1406, amparándose además en la que ella considera idéntica autoría del maestro Luis (yacentes de Enrique II y de doña Catalina de Lancaster)²⁶.



LÁMINAS 118 y 119:

Detalles de la imagen yacente funeraria de Enrique III.

Por todo lo anteriormente visto sería entonces factible considerar de una misma época los monumentos sepulcrales de doña Juana Manuel, de Enrique III y de doña Catalina de Lancaster, así como el desaparecido de doña Leonor de Aragón. De este modo, los maestros “*Pero Rodrigues*” y “*Luis*” habrían sido los artífices de los mismos; sin embargo, en lo que al sepulcro de Juan I se refiere -en la actualidad identificado como Enrique II en la Capilla de Reyes Nuevos- el artífice del mismo sería otro maestro llamado “*Luys*”, sin nada que ver con el anteriormente citado -de ahí la diferente grafía que aparece en la inscripción de esta tumba frente a la de doña Catalina de Lancaster- y que habría elaborado este monumento tiempo atrás, posiblemente ya en vida del propio Enrique III, pero conforme a disposiciones ajenas a la voluntad explícita del tercer monarca Trastámara (aún sería éste menor de edad cuando se procediese quizás a su

²⁶ PÉREZ HIGUERA, op. cit.(1985), pp. 131-139 (para nota p. 132).

ejecución); incluso cabría la posibilidad, en el mejor de los casos, que el efecto ambos maestros Luis pudieran identificarse como el mismo, pero no evitaría que sin embargo un período temporal de varios años distanciase sus dos ejecuciones, aunque sin manifestar variaciones significativas desde el punto de vista técnico ni estilístico.

Pero incluso anterior al sepulcro de Juan I sería el primitivo monumento funerario elaborado para la tumba de Enrique II de Trastámara, y que suponemos destruido tras el derrumbe violento de la antigua capilla funeraria de la dinastía. De este modo es posible recuperar la información proporcionada por Ceán en la que alude a un maestro "*Anrique*" como autor del sepulcro, pues éste en efecto bien pudo haber sido realizado en torno a 1380. De hecho, las tesis de Pérez Higuera en cuanto a la atribución a este maestro de un simple catafalco destinado a acoger los restos mortuorios del primer monarca trastámara, así como el encargo efectuado al mismo de acondicionar la catedral y la capilla para tal evento parece, a priori, un tanto forzada, habida cuenta que si ya entonces -1380- era este maestro Enrique el arquitecto y maestro mayor de la catedral, no tendría por qué recibir una cantidad tan elevada -4.000 maravedís.

En cualquier caso, la elaboración de un catafalco -obra que se supone efímera al tiempo que precisa de una cierta rapidez y, por tanto, no excesiva complejidad- nos parece que no sería tan sumamente cara como a priori se deduce de los 4.000 maravedís que le fueron pagados al maestro Enrique: si se tiene en cuenta que uno de los mejores escultores que trabajaban en la catedral toledana en torno a aquellas fechas, el maestro Ferrand Gonzalez, cobraba 5 maravedís al día, parece un tanto exagerado por tanto la cantidad de dinero otorgado al maestro Enrique por un catafalco y acondicionamiento de la catedral y la capilla.

Por tanto, y a la vista de todo lo comentado con anterioridad, sólomente cabe la posibilidad de que el monumento sepulcral de Enrique II ya fuese realizado en 1380 por el maestro Enrique o, en el mejor de los casos, que este entallador hubiese ejecutado la yacija con las imágenes que se supone presidirían sus frentes, de ahí la expresión “*imágenes paral monumento del rey*” que recoge Ceán en su *Diccionario*. Pero si en efecto este maestro ejecuta la yacija, se supone que sería asimismo el autor de la yacente en la que se representase con el hábito dominico, pues lo raro sería que dicha yacente fuese realizada con posterioridad.

Quedaría por tanto un único aspecto sin comentar y al que se deberá prestar atención, y que no es otro sino la semejanza que muestran las cuatro yacentes existentes en la Capilla de Reyes Nuevos, “tanto en la técnica y estilo como en la repetición de un mismo modelo iconográfico”²⁷. La propia Teresa Pérez Higuera hace hincapié en el “asombroso parecido” que muestran los sepulcros de doña Juana Manuel y de doña Catalina de Lancaster²⁸, pese a ser obras ejecutadas respectivamente por dos maestros diferentes. Ello lleva a la historiadora a considerar que ambos escultores habrían de trabajar juntos y con la colaboración de un mismo taller, formado en las obras catedralicias de ese momento²⁹.

Pero sin embargo, lo que quizás pueda llamar más la atención al respecto de las exhaustivas informaciones proporcionadas por la misma Pérez Higuera sea la

²⁷ PÉREZ HIGUERA, op. cit. (1985), pp. 131-139 (para nota p. 134).

²⁸ PÉREZ HIGUERA, op. cit. (1985), pp. 131-139 (para nota p. 139).

²⁹ PÉREZ HIGUERA, op. cit. (1985), p. 139.

conclusión a la que llega conforme a las características decorativas que se observan en los sepulcros, y que serían habituales en la escuela toledana durante el período comprendido entre 1370 y 1410, por tanto abarcando así las fechas parciales apuntadas en este trabajo al respecto de las puntualizaciones hechas sobre autorías e identificaciones. Se podría hablar así de unas pautas estilísticas y técnicas que prácticamente permanecerían inalterables a lo largo de todo el período, mostrando unos talleres en los que la experimentación de nuevas fórmulas sería prácticamente impensable en favor de una repetición constante de los esquemas aprendidos y perfectamente asimilados y efectivos. En cualquier caso, el análisis artístico minucioso que a continuación se llevará a cabo permitirá en la medida de lo posible considerar detenidamente los planteamientos ya avanzados hasta ahora.

Desde el punto de vista iconográfico el modelo seguido en las cuatro yacentes conservadas se caracteriza por su mimetismo: se representa al monarca en alabastro como una figura concebida con un gesto “sueño”, apoyando la cabeza sobre tres almohadas decoradas con exquisita y minuciosa ornamentación típica de la escuela toledana de entre 1370 y 1410, esto es, basada en formas geométricas de tipo lobulado que en su interior albergan motivos heráldicos y fitomórficos³⁰. Bajo la figura regia y las almohadas se situaba primitivamente la cama, elemento que sin embargo se perdió debido probablemente al violento traslado, si bien en tres de ellas, como se ha visto, todavía se conserva la parte situada bajo la almohada inferior en la que aparece la inscripción con el nombre del entallador que realizó la pieza en cada caso³¹.

³⁰ PÉREZ HIGUERA, op. cit. (1985), pp. 134-135.

³¹ PÉREZ HIGUERA, op. cit. (1985), pp. 131-139 (para nota p. 135).

Acompañando a la figura del monarca se representaron ángeles situados en la cabecera y pies de cada una de las yacentes, también realizados en alabastro. Es preciso destacar en lo que a los de la cabecera se refiere que además de estar labrados en el mismo bloque de alabastro que las almohadas, estos ángeles se caracterizan por sostener las coronas con las que se ciñe la cabeza cada una de las cuatro figuras, si bien tales atributos, como ya se ha señalado, fueron elaborados en el siglo XVI, al igual que las cabezas y brazos de los diferentes ángeles debido al derrumbe de la capilla primitiva que habría dañado las figurillas originales³². Según Pérez Higuera, en su forma primitiva estos ángeles habrían portado probablemente incensarios y navetas, conclusión ésta a la que llega en función del análisis comparativo que establece con los sepulcros ejecutados por el mismo taller toledano en Guadalupe -el sepulcro de don Juan Serrano- y en la catedral de Ávila -el sepulcro del Obispo Roelas- por esas fechas³³.

Asimismo, esta historiadora considera que tal iconografía, de gran difusión en la escultura funeraria inglesa, tendría su inspiración en la propia liturgia vinculada al oficio de difuntos, y en concreto en la antífona "*In Paradisum*", dado que es precisamente en este texto en el que se hace mención a los ángeles encargados de transportar el alma hasta la Jerusalén Celeste, para lo cual bajan del cielo e inciensan al difunto, de modo semejante por tanto a como lo hacen ante los confesores o los mártires³⁴.

³² PÉREZ HIGUERA, op. cit. (1985), pp. 131-139 (para nota pp. 138-139).

³³ PÉREZ HIGUERA, op. cit. (1985), p. 135. Vid. CENDÓN FERNÁNDEZ, op. cit. (1995).

³⁴ PÉREZ HIGUERA, op. cit. (1985), pp. 131-139 (para nota p. 135). Esta autora, a su vez, recoge toda esta información de L. LEFRANÇOIS-PILLION: *L'art du XIV^e siècle en France*, p. 80, al tiempo que señala que E. MÂLE recoge parte del texto de la antífona -en francés, claro-, en su obra *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France*, p. 407.

Por otra parte, a los pies de la yacente de doña Juana Manuel existe una figurilla semejante a los ángeles de la cabecera leyendo un libro, mientras en el de Enrique III aparecen ya dos figurillas representando a franciscanos arrodillados ante el difunto. Para Pérez Higuera la presencia de tales figuras no hace más que confirmar la relación de estas piezas con obras salidas del taller de Ferrand Gonzalez³⁵, en concreto con el sepulcro de doña Elvira de Ayala en la catedral hispalense y el de los Pérez de Guzmán en Santiponce³⁶. Además, y según esta misma historiadora, estos sepulcros regios constituyen uno de los primeros ejemplos en los que aparece representada tal iconografía, dando pie a una tradición que se mantendría en la escultura hispano-flamenca que se desarrolla en el foco toledano hasta principios del siglo XVI³⁷.

LÁMINA 120:
Vista general del
sepulcro de doña
Catalina de
Lancaster.



³⁵ Pertenecen al taller de Ferrand González, además de los sepulcros de la capilla toledana de San Blas, los de D. Juan Serrano en Guadalupe, D. Diego de las Roelas en la catedral de Ávila, el sepulcro del prelado Juan Enríquez en Santa Clara de Toledo, los sepulcros de los Ayala en el monasterio de Quejana (Álava), el de D. Juan Alfonso de Ajofrín en Santo Domingo el Antiguo de Toledo, el de los Figueroa en Santa María de Écija (Sevilla), el de D. Lorenzo Suárez de Figueroa en la Capilla de la Universidad de Sevilla y el de su esposa doña María de Orozco en el convento de San Pedro Mártir de Toledo, y el de los Pérez de Guzmán en la capilla de San Andrés de la catedral de Sevilla (vid. PÉREZ HIGUERA, M^a.T.: “Ferrand Gonzalez y los sepulcros del taller toledano (1385-1410), *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XLIV, 1978, pp. 129-144 (para nota pp. 130-131); CENDÓN FERNÁNDEZ, op. cit. (1995), tomo II.

³⁶ PÉREZ HIGUERA, op. cit. (1985), pp. 131-139 (para nota p. 135).

Ya en lo que a la vestimenta de las imágenes regias se refiere destaca la cierta diversidad que se observa entre los cuatro sepulcros conservados, por cuanto si en dos de ellos -los atribuidos a Enrique II y doña Juana Manuel- la representación se decanta por ricos ropajes propios de la condición regia detentada por los monarcas, en el de Enrique III el hábito franciscano caracteriza al monarca, mientras que un hábito dominico será por su parte la vestimenta con la que se represente a doña Catalina de Lancaster.

Así, lo más destacado de la indumentaria de Enrique II será el amplio manto que cubre la túnica, ajustado al cuello mediante una rica faja de pedrería que se completa con tres botones en forma de piña; los motivos pintados que decoran ambas piezas datan sin embargo del siglo XVI. Si la mano izquierda está protegida por el guante en forma de embudo típico de fines del siglo XIV, la derecha por su parte sería añadida igualmente en el siglo XVI -como ya se señaló con anterioridad- al igual que el cetro que sostiene. La espada en la que se apoya con la mano izquierda se sitúa sobre el cuerpo, y un escudo de Castilla y León se sitúa dentro de la forma lobulada que ocupa el pomo circular de la misma, al tiempo que castillos y leones de trasfondo igualmente heráldico decoran la vaina y el tahalí; el arriaz de esta espada es de cruz recta³⁸.

³⁷ PÉREZ HIGUERA, op. cit. (1985), p. 135.

³⁸ PÉREZ HIGUERA, op. cit. (1985), . 134, nota 15.



LÁMINAS 121 y 122:

Detalles de las cabezas en las imágenes yacentes funerarias de doña Catalina de Lancaster y don Enrique III de Trastámara.

Doña Juana Manuel, por su parte, muestra una indumentaria castellana típica de fines del siglo XIV, con traje de tipo ajustado compuesto por cota y brial, cubiertos ambos por una mantonina; las mangas son muy anchas, colgando más abajo del manto; decoración de aljófar y pedrería se distribuye por el cuello de la mantonina y el borde del escote, mientras una sencilla toca se prolonga para cubrir el cuello formando finísimos pliegues. Conforme con la mano izquierda, adornada con tres anillos, sostiene un pequeño libro de horas cerrado, la derecha -según Pérez Higuera desaparecida, tal y como también se observa en la fotografía de Ricardo del Arco- desaparecida, sostendría en origen el largo collar de perlas³⁹. Pérez Higuera relaciona directamente este sepulcro con el grupo de monumentos funerarios salidos del taller de Ferrand Gonzalez⁴⁰.

³⁹ PÉREZ HIGUERA, op. cit. (1985), p. 135, nota 15.

⁴⁰ PÉREZ HIGUERA, op. cit. (1985), p. 135, nota 15.

LÁMINA 123:

Detalle de la parte superior de la imagen yacente del sepulcro de doña Catalina de Lancaster.



Con respecto a Enrique III, y tal y como ya se avanzó con anterioridad, viste la imagen yacente el hábito franciscano, representación que vendría derivada de su certificado de últimas voluntades en el que mandaba: “*quel mi cuerpo sea enterrado en el hábito de San Francisco en la Iglesia catedral de Sancta María de Toledo*”⁴¹.

Esa predilección del monarca por la orden franciscana, frente a lo que era habitual en la monarquía castellana de preferir el hábito dominico tal y como explicitaba el monarca Enrique II poco antes de morir vendría quizás determinado por cuestiones tan simples en este caso como podía ser la coincidencia del nacimiento del monarca el día de la festividad de San Francisco, y que la crónica de este rey se encarga además de recalcar: “*nació dia de San Francisco, quatro dias andados del mes de Octubre*”⁴².

Sin embargo, Enrique III no fue el primer monarca que eligió este hábito penitencial para ser inhumado y además representado en el monumento funerario que

⁴¹ “*Crónica del Rey Don Enrique, tercero de Castilla é de León*”, en *Crónicas de los Reyes de Castilla* (Colección ordenada por Don Cayetano Rosell), tomo II. *Biblioteca de Autores Españoles*, tomo LXVIII, Madrid, 1953, p. 264.

señalaba su sepulcro, por cuanto en la misma catedral toledana figuraba el enterramiento de su antepasado Sancho IV, quien asimismo había mandado realizar en vida el sepulcro que habría de albergar sus restos mortales -aunque es posible que el mismo fuese encargado tiempo después por doña María de Molina, su viuda⁴³- y en los que se le representaba vestido con el hábito franciscano. Al igual que aquél, también Enrique III dejaría de lado cualquier intención memorial referente a una idea triunfal o de poder para ceñirse exclusivamente a una representación que hace hincapié en una personal profesión de fe⁴⁴.

Sin embargo, M. Núñez Rodríguez establece una diferenciación clara entre el yacente de Sancho IV y el de Enrique III de Trastámara -al que sitúa junto al de Roberto de Anjou en Santa Clara de Nápoles conforme a postulados de tipo teórico-mentales- a la hora de considerar una intencionalidad en las obras artísticas: conforme el primero mostraría los atributos temporales muy debilitados, signo de un esfuerzo por mostrar antes que nada una voluntad de salvación mediante la aflicción, por su parte el yacente de Sancho IV junto con el de Roberto de Anjou delatan sin embargo un deseo de gloria terrestre junto a la gloria celeste mediante la combinación de los tradicionales atributos vinculados al poder temporal con el propio hábito penitencial que habla de una intención ya de tipo salvífico⁴⁵.

⁴² “*Crónica del Rey Don Enrique, tercero de Castilla é de León*”, op. cit. (1953), p. 161.

⁴³ Confr. NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M.: “Iconografía de humildad: el yacente de Sancho IV”, en *Boletín del Museo Arqueológico Nacional (Madrid)*, III, 1985, pp. 169-175 (para nota p. 170).

⁴⁴ Confr. NÚÑEZ RODRÍGUEZ, op. cit. (1985), pp. 169-175 (para nota p. 169).

⁴⁵ Confr. NÚÑEZ RODRÍGUEZ, op. cit. (1985), pp. 169-175 (para nota p. 175).



LÁMINA 124:

Detalle de la parte inferior de la imagen yacente de l sepulcro de doña Catalina de Lancaster.

Al igual que acontecía con las vestiduras de Enrique II, también en el caso de Enrique III los motivos florales que ornamentan el hábito fueron realizadas en el siglo XVI. Conforme al hábito, se representa descalzo, aunque apoyando los pies en un león, sin olvidar las sendas figurillas que representan a frailes franciscanos situadas igualmente a los pies del monarca, en actitud orante, quizás por el alma del difunto: ¿se haría con ello hincapié en la labor mediadora atribuida a la orden franciscana para alcanzar la salvación eterna?. Sin guantes toca con la mano izquierda la parte superior de la empuñadura de una espada, cuya decoración por otro lado sigue las pautas ya vistas en la del sepulcro de Enrique II: vaina con decoración vegetal y tahalí con ornamentación fundamentada en leones y castillos, con una intencionalidad suponemos que heráldica; la mayor diferencia vendrá dada en la empuñadura, al ser ésta muy alargada, semejante incluso a la empuñadura de un bastón, y que Pérez Higuera pone en relación con diversas figuras de arzobispos que aparecen representados en la “Costanera de Santa Lucía” de la misma catedral toledana⁴⁶.

⁴⁶ PÉREZ HIGUERA, op. cit. (1985), p. 134, nota 16.

Finalmente, y en lo que al sepulcro de doña Catalina de Lancaster se refiere, llama la atención en primer lugar por la elección del hábito dominico como vestimenta con la que ser representada su yacente. Ya en vida había mostrado una clara predilección por esta orden, materializándose artísticamente así a la hora de la muerte. Al igual que en los ejemplos anteriores, también la ornamentación a base de flores que cubre su manto sería añadida en el siglo XVI. Siguiendo los postulados iconográficos del sepulcro de doña Juana Manuel, con la mano izquierda agarra un libro de horas cerrado, mientras la derecha la apoya sobre el cuerpo, sin dejar tampoco de lado la toca que cubre su cuello en finos pliegues. La diferencia vendrá marcada por el león y el pequeño perro con collar de cascabeles sobre el que apoya sus pies -calzados éstos con zapatos sencillos-, y que la historiadora Pérez Higuera pone en relación con el sepulcro de doña María de Orozco (en la actualidad en San Pedro Mártir de Toledo) dada la similitud existente en la disposición de los animales⁴⁷.

El paralelismo que puede establecerse entre las imágenes yacentes de Enrique III y Sancho IV se hace extensible a su vez a las de doña Catalina de Lancaster y doña María de Molina, por cuanto ambas escogen a su vez el hábito de Santo Domingo como indumentaria con la que ser amortajadas, y que en el caso concreto de la primera sería además la vestimenta escogida para la representación monumental. Siguiendo las tesis de Núñez Rodríguez, es preciso tener en cuenta que tal práctica penitencial suponía en cualquier caso una creencia en la salvación a través del Purgatorio, de manera que cuando llegase el juicio supremo el alma estuviese ya liberada⁴⁸.

⁴⁷ PÉREZ HIGUERA, op. cit. (1985), p. 135, nota 16.

⁴⁸ Confr. NÚÑEZ RODRÍGUEZ, op. cit. (1985), p. 173.

Ya por último, y en lo que a estos sepulcros de la dinastía Trastámara en Toledo se refiere, se hace preciso la necesaria referencia a las yacijas que en su momento fueron esculpidas y que, sin embargo, desaparecieron cuando fue acometido el traslado de los restos mortales y de los cuatro yacentes que se conservan en la Capilla de Reyes Nuevos.

Se sabe de la existencia de tales yacijas o peanas a partir de algunas descripciones que se conservan, en concreto gracias al manuscrito del Racionero don Diego Vázquez de Contreras que se conserva en el archivo de la Capilla de Reyes Nuevos, y en el que se afirmaba que “*estas sepulturas están altas del suelo casi una vara*”⁴⁹, medida esta cuya equivalencia a 0’83 metros mostraría así la presencia de tales yacijas como basamento de los primitivos sepulcros de los Trastámara⁵⁰.

El hecho de no haberse conservado ninguna de estas yacijas supone una enorme dificultad a la hora de considerar la posibilidad de una lectura amplia y completa para cada uno de estos sepulcros. No obstante, ciertos indicios permiten una mínima aproximación a la tipología compositiva que mostrarían las mencionadas yacijas, y que Pérez Higuera considera en todo caso muy cercanas a los postulados empleados en la peana del sepulcro del arzobispo don Gil de Albornoz en la capilla igualmente toledana de San Ildefonso, ejecutado éste sepulcro algunos años antes que los propios enterramientos de los Trastámara⁵¹: arquerías que recorrerían todo el

⁴⁹ Esta información documental está tomada de M^a T. Pérez Higuera (PÉREZ HIGUERA, op. cit. (1985), p. 132 y nota 8); la investigadora remite a un plano publicado por L HIDALGO: *La Real Capilla de Reyes Nuevos de Toledo*, 1975, p. 25, y en donde se supone aparece recogido el mencionado manuscrito del racionero don Diego Vázquez de Contreras.

⁵⁰ PÉREZ HIGUERA, op. cit. (1985), p. 137.

⁵¹ PÉREZ HIGUERA, op. cit. (1985), pp. 135-137.

perímetro de cada una de las yacijas -recuérdese que estos sepulcros regios estaban primitivamente exentos- albergando en ellas figuras, ya fuesen de santos o bien un cortejo fúnebre⁵².

Con respecto al paralelismo que la investigadora arriba mencionada considera entre las yacijas de los primitivos sepulcros de los Trastámara y la del monumento funerario del arzobispo don Gil de Albornoz, también lo refrenda con el dato de la altura proporcionado por el Racionero don Diego Vázquez de Contreras, puesto que si aquéllos alcanzaban una altura de “*casi una vara*”, la del mencionado arzobispo alcanza en cada encasamiento 0’75 metros; por tanto, también las medidas contribuirían así a ratificar tal parecido⁵³.

Esta conclusión fue la considerada por la mencionada investigadora una vez llevado a cabo el análisis de una serie de fragmentos de alabastro que se conservaban en un almacén de la misma catedral toledana; entre ellos había uno en el que la presencia de dos figuras -un obispo y un cardenal- separados por un pilarcillo que a su vez serviría de apeo a sendos arcos lobulados -de los que únicamente se conservaba ya el arranque- se le antojaba a Pérez Higuera como muestra palpable de la tipología decorativa que habrían de detentar las primitivas yacijas de los sepulcros de los Reyes Trastámara, sobre todo si se tiene en cuenta que determinados detalles como la basa y el capitel fitomórfico del pequeño pilar, así como la presencia de arcos lobulados o incluso los

⁵² PÉREZ HIGUERA, op. cit. (1985), p. 137.

⁵³ PÉREZ HIGUERA, op. cit. (1985), p. 137.

restos de un dosel con tracería, remiten a los postulados escultóricos habituales en la escuela toledana de fines del siglo XIV⁵⁴.

Sin embargo, es necesario asimismo tener en cuenta la situación que mantendrían los seis sepulcros regios en la primitiva capilla de la catedral toledana, y que a la vista del ya mencionado plano publicado por Arribas Arranz⁵⁵ muestra claras diferencias entre ellos. Así, conforme los túmulos funerarios de Enrique II, doña Juana Manuel, Juan I y doña Leonor de Aragón ocupaban la zona central del primer tramo de la capilla, los de Enrique III y Catalina de Lancaster sin embargo se situaban en los extremos del transepto. Si se tiene en cuenta además que estos últimos mantendrían una disposición adosada a los sendos altares que allí se levantaban, todo ello implicaría por tanto una tipología decorativa en estos dos últimos sepulcros que en absoluto tendría por qué ser coincidente con la de los restantes: sólo con que estuviese decorada la cara frontal de cada una de las dos yacijas sería suficiente, mientras que en las de los primeros Trastámara la disposición exenta haría preciso la decoración de las cuatro caras en cada uno de los monumentos funerarios.

IX.2.- EL SEPULCRO DE DOÑA JUANA DE CASTRO EN LA CATEDRAL DE SANTIAGO.

⁵⁴ PÉREZ HIGUERA, op. cit. (1985), pp. 135-136.

⁵⁵ ARRIBAS ARRANZ, F.: “Noticias sobre las capillas antigua y moderna de Reyes Nuevos de la Catedral de Toledo” (Sección de “Varia”), en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, fasc. XXXVII-XXXIX, T. XI, 1943-1944, pp. 205-207.

En la actual Capilla de las Reliquias de la catedral de Santiago de Compostela se conserva el sepulcro perteneciente a doña Juana de Castro, segunda esposa de Pedro I. Forma parte así del conjunto funerario regio que, a lo largo de los siglos XII y XIII, se había ido conformando en el brazo norte catedralicio, añadiéndosele a fines del XIV éste de doña Juana; sería ya hacia 1535 cuando se decidiese el traslado definitivo de los sepulcros a su actual emplazamiento en una de las capillas claustrales inmediatas a la nave longitudinal sur del edificio.

Doña Juana era hija de don Pedro Fernández de Castro *el de la Guerra* (apelativo por su participación en la Batalla del Salado) quien a su vez era nieto de Sancho IV (la madre de don Pedro, doña Violante, fue hija natural de Sancho IV). Estos lazos familiares con la monarquía explican la proximidad y aprecio que Alfonso XI dispensó al padre de doña Juana durante su reinado⁵⁶. Don Pedro casara en primeras nupcias con doña Beatriz, nieta del rey Alfonso III de Portugal, si bien sería ya con su segunda esposa, doña Isabel Ponce de León, con quien tendría a don Fernando Ruiz de Castro y a doña Juana; a su vez, al margen del matrimonio, tuvo con doña Aldonza de Valladares otros dos hijos más: Álvaro Pérez de Castro e Inés de Castro (esta última llegaría a ser esposa del infante don Pedro de Portugal, y protagonista de una de las recreaciones legendarias y novelescas más famosas de la historia hispano-portuguesa al “reinar después de morir”). Don Pedro murió en el cerco de Algeciras en 1343. Por lo que respecta a don Fernando Ruiz de Castro, se intitulaba Pertiguero mayor de Santiago, y el rey don Pedro lo nombrará su Mayordomo Mayor al subir al trono⁵⁷; pese

⁵⁶ LÓPEZ FERREIRO, op. cit. (tomo VI, 1903), p. 144.

⁵⁷ *Crónica del Rey D. Pedro*, año I, cap. VI. Vid. LÓPEZ FERREIRO, op. cit. (tomo VI, 1903), p. 147.

a que en 1354 se casó con la infanta doña Juana, hermana de Enrique de Trastámara, finalmente en 1356 repudió a su esposa a instancias del monarca, abrazando desde entonces la causa petrista⁵⁸.

Por su parte doña Juana de Castro había contraído matrimonio, en primeras nupcias, con D. Diego López de Haro, señor de Vizcaya, entroncando así dos de las familias más importantes del reino. Al quedar viuda, fue pretendida por el rey don Pedro, quien alegando la supuesta nulidad de su matrimonio con doña Blanca de Borbón y presionando a los prelados para cejar en sus reticencias, logró que se celebrase el matrimonio en Cuéllar en 1354. Sin embargo, las crónicas refieren que al día siguiente doña Juana ya fue abandonada por el rey, si bien dicha noticia parece fruto más bien de la negativa fama creada en torno a don Pedro, sin negar con ello una convivencia a buen seguro efímera; en cualquier caso, fruto de dicha relación fue un hijo, don Juan, quien por causa de posibles aspiraciones al trono sería finalmente entregado por el duque de Lancaster a Juan I para su encarcelamiento definitivo en Soria bajo el poder del caballero aragonés Beltrán de Eril⁵⁹.

⁵⁸ LÓPEZ FERREIRO, op. cit. (tomo VI, 1903), p. 147.

⁵⁹ ARCO, op. cit. (1954), p. 297. Refiere este autor que este infante don Juan, hijo de doña Juana de Castro y del rey don Pedro, llegó a casar con la hija de su guardián, doña Elvira, configurando de este modo el tronco de donde derivaría el apellido Castilla detentado por sus descendientes. Además de don Pedro de Castilla, obispo de Osma y de Palencia, también fue hija de este matrimonio doña Constanza, priora de Santo Domingo el Real de Madrid y responsable asimismo del traslado a dicho convento de los restos de Pedro I a mediados del siglo XV.

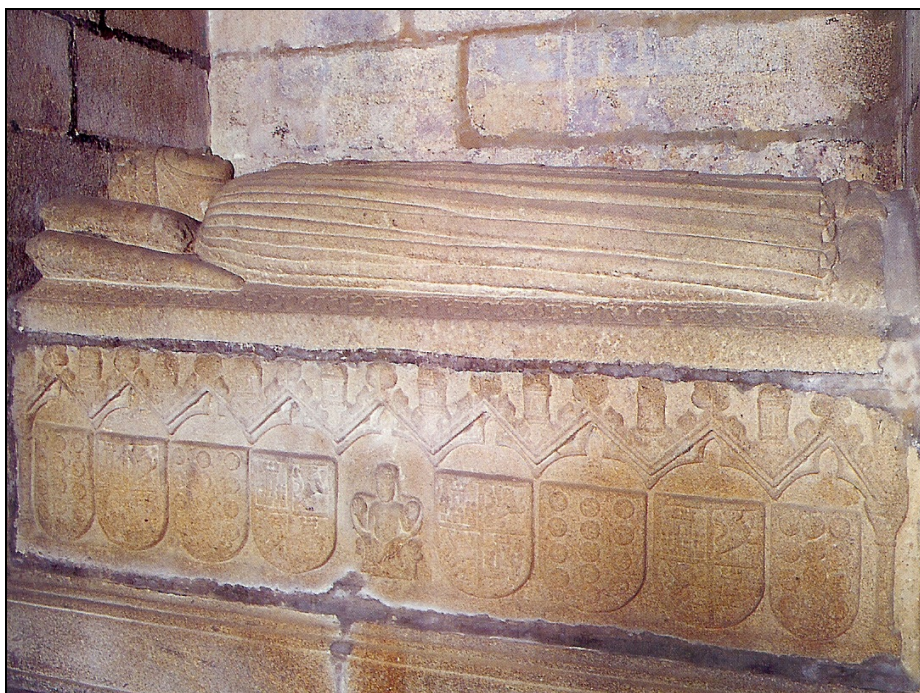


LÁMINA 125:

Sepulcro de doña Juana de Castro en la actual Capilla de las Reliquias de la catedral de Santiago.

Doña Juana recibió de su regio esposo la villa de Dueñas, donde vivió muchos años⁶⁰, falleciendo el 21 de agosto de 1374. Sus restos fueron enterrados en el Panteón Real de la catedral de Santiago, habida cuenta de su condición de reina viuda, además del prestigio y poder detentados por su familia en el territorio gallego en general y en el ámbito compostelano en particular. De este modo se añadía el que pasa por ser el último de los enterramientos regios que conformaron el panteón compostelano, situado originariamente en el extremo noroeste del transepto –ante la capilla de Santa Catalina– hasta el traslado de todos los sepulcros al actual emplazamiento en la Capilla de las Reliquias hacia 1535.

⁶⁰ *Crónica del Rey D. Pedro*, año V, cap. X y XII.

El túmulo funerario de doña Juana de Castro, realizado en granito, está actualmente emplazado en el segundo lucillo del lado del Evangelio de la capilla, sometido así a una disposición parietal que en origen posiblemente no guardase (estaría exento). El frente de la yacija muestra blasones con las armas de los Castro correspondientes a la rama de los señores de Lemos, Monforte y Sarria –trece roeles– que alternan con otros que incluyen las armas del reino con el habitual cuartelado de castillos y leones; no obstante, el cuartelado aparece invertido, práctica habitual para indicar la presencia de un miembro de la realeza⁶¹.

Sólo en la parte central de la yacija se ha optado por prescindir del correspondiente escudo para colocar, en su lugar, un relieve con la figura de Cristo Varón de Dolores que muestra las llagas, en clara alusión al Sacrificio Redentor y a la propia Salvación. Todos estos motivos –el Varón de Dolores y los ocho blasones– aparecen cobijados por una sucesión de arcos ojivales trilobulados bajo gabletes, en cuyo trasdós se disponen elementos vegetales y, sobre todo, elementos torreados en el trasdós, almenados y con vano central doble y apuntado, como alusión a la Jerusalén Celeste (de nuevo como motivo salvífico) o a la propia Iglesia⁶². Sólo en los extremos esta sucesión de arcuaciones se apoyan sobre sendas semicolumnillas con capitelillos de sencillas hojas.

⁶¹ MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, F.: *Heráldica medieval española*, tomo I (*La Casa Real de Castilla y León*), Madrid, 1982, pp. 157 y 272; también MANSO PORTO, C.: *Arte gótico en Galicia: los dominicos*, La Coruña, 1993, tomo I, p. 404.

⁶² Idéntica tipología fue constatada por C. Manso Porto en una desaparecida yacija procedente del convento de Santo Domingo de A Coruña, lo que ha llevado a la mencionada autora a considerar una probable inspiración por parte de sepulcros coruñeses en el modelo regio compostelano (MANSO PORTO, op. cit. (1993), tomo II, p. 460).

En el borde de la tampa sepulcral se dispone la inscripción identificativa del monumento funerario, sin que sea posible efectuar la lectura completa –que se supone constata la fecha de 1374 en que se produjo el óbito de doña Juana (21 de agosto⁶³)- dada la actual inclusión del conjunto en un lucillo. La parte visible, con incisas letras góticas capitales, reza:

“AQVI : IAZ : DOÑA : IOANA : DE CASTRO : REINA : DE : CASTELA /
QUE : SE :...”.

Pero lo más destacado del sepulcro es la imagen yacente de doña Juana de Castro. Con un relieve bastante pronunciado, aparece acostada y cubierto por completo su cuerpo con un amplio brial que forma alargados pliegues cilíndricos de excesiva monotonía, dando pie a la idea de una tipología columnaria estriada. Su cabeza, apoyada sobre un par de almohadones, está ceñida por la simbólica corona que señala su condición regia, rematada en grandes florones y en cuyo aro se figuran círculos evocadores de las piedras preciosas. Por su parte, el rostro va enmarcado por la toca característica de la moda del momento; es ésta la parte más cuidada de todo el conjunto, pues la dureza característica del granito ha sido suavizada en el modelado, puliendo unas facciones de gran dulzura y solemne expresividad, dando pie al característico retrato atemporal frente a cualquier atisbo de plasmar unos rasgos fisonómicos concretos⁶⁴. Las manos se cruzan para agarrar los bordes del manto, mientras cuatro cachorros trepan sobre el brial de la reina, como un detalle anecdótico que parte de la idea de fidelidad –de sentido escatológico- del lebel a los pies de la yacente; los dos

⁶³ LÓPEZ FERREIRO, op. cit. (tomo VI, 1903), p. 148.

⁶⁴ Confr. CHAMOSO LAMAS, M.: *Escultura funeraria en Galicia*, Orense, 1979, pp. 517-519.

cachorros del centro asoman sus cabezas de entre el brial, mientras otros dos trepan por la peana.

LÁMINA 126:
Detalle de la cabecera
del sepulcro de doña
Juana de Castro.



Aunque estilísticamente habría que mencionar el arcaísmo que caracteriza a esta obra, sin embargo podría tener éste una cierta justificación, consciente incluso por parte del artífice, en función de los restantes sepulcros del primer gótico que ya existían en el Panteón Real, y que a buen seguro hubieron de servir de lejana fuente de inspiración –o cuando menos consignaron un cierto modelo unitario- para la ejecución del correspondiente a doña Juana. R. Sánchez Ameijeiras apunta al taller que labró este sepulcro en el último cuarto del siglo XIV como el que desarrolla por vez primera un

modelo que, posteriormente, extenderá a Betanzos, a donde sería llamado hacia 1400 para ejecutar el sepulcro de Aras Pardo de Andrade⁶⁵.

Dicho modelo consiste precisamente en la incorporación de escudos bajo arcadas con estructuras almenadas, cuya presencia ya se detectaba hacia finales del siglo XII e inicios del XIII en los sepulcros de las Huelgas Reales de Burgos (el *Taller de las Huelgas*)⁶⁶, y en general en la región castellana⁶⁷, pero que en Galicia no aparece hasta este ejemplo compostelano. Desde Betanzos la tipología alcanza una gran difusión por la archidiócesis compostelana ya desde comienzos del siglo XV, localizándose obras similares en los conventos dominicos de Pontevedra y Santiago, además del monasterio cisterciense de Sobrado dos Monxes⁶⁸.

IX.3.- EL SEPULCRO DE DOÑA BEATRIZ DE PORTUGAL EN EL CONVENTO DE *SANCTI SPIRITUS* DE TORO.

El sepulcro de doña Beatriz de Portugal, de alabastro, se levanta sobre un basamento formado por diez leones echados que alternan con escudos; los leones muestran un aspecto un tanto fiero, y se representan oprimiendo entre sus garras a

⁶⁵ SÁNCHEZ AMEIJERAS, M^a.R.: “Circulación de modelos y talleres itinerantes: el papel de artistas y comitentes en la evolución tipológica de la escultura funeraria en la Galicia medieval”, en *El arte en los caminos*, tomo II de *Los caminos y el arte. Actas*, VI Congreso Español de Historia del Arte C.E.H.A., Universidad de Santiago de Compostela, 1989, pp. 233-239 (para nota p. 236).

⁶⁶ Vid. GÓMEZ BÁRCENA, M^a.J.: *Escultura gótica funeraria en Burgos*, Burgos, 1988, pp. 187-202.

⁶⁷ Vid. ARA GIL, C.J.: *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*, Valladolid, 1977, pp. 23-31. Esta autora propone una clasificación de cinco grupos de sepulcros, destacando por su parecido con este compostelano el cuarto grupo.

figuras antropomorfas o bien algún animal, si bien en alguna ocasión se muestran ya devorándolos; por su parte, los escudos ofrecen una bordura de castillos; estos escudos están inscritos en círculos, enmarcados dichos círculos a su vez por cuadrados con decoración vegetal.



LÁMINA 127:

Sepulcro de doña Beatriz de Portugal en el convento de *Sancti Spiritus* de Toro (Zamora).

La yacija, con forma prismática, está reforzada decorativamente en los ángulos con elegantes torrecillas rematadas en pináculos. Dicha yacija muestra todos sus frentes decorados: en la cabecera un relieve con la Crucifixión de Cristo, en los pies una escena de la Anunciación, en el costado del lado derecho de la yacente seis lucillos que acogen figuras de santos y, finalmente, en el costado izquierdo una representación yacente de la reina como monja. En la tapa se halla a su vez una imagen yacente, en bulto destacado, de la reina reflejando su condición monárquica.

⁶⁸ SÁNCHEZ AMEIJERAS, op. cit. (1989), pp. 236-237.

LÁMINA 128:

Crucifixión de la
cabecera de la yacija
sepulcral de doña
Beatriz de Portugal.



La Crucifixión que se representa en la cabecera de la yacija aparece flanqueada por sendos ángeles, cada uno de los cuales ocupa una de las torrecillas angulares correspondientes; se visten estos ángeles con dalmáticas, sosteniendo además la habitual filacteria que hoy en día carece de restos de la originaria policromía; el ángel de la izquierda también adopta un gesto de saludo. En cuanto al relieve de la Crucifixión propiamente dicha, ocupa la escena todo el frente, sin ningún encuadramiento.

La representación de Cristo clavado en la cruz ocupa la parte central, sirviendo así de eje de simetría para la disposición de dos figuras a cada lado. Es un crucifijo típicamente gótico, con la cruz espinada con los tradicionales brotes de ramas; Cristo crucificado -con tres clavos- muestra una postura naturalista, con un cuidado anatómico destacado; el amplio paño de pureza aparece anudado a ambos lados de la cadera, mientras que los largos cabellos caen sobre los hombros; un gran detallismo se percibe en aspectos como la corona de espinas o la propia plasticidad del cuerpo, así como la aureola que se sitúa tras su cabeza.

A la derecha de Cristo la Virgen María se desploma, agarrada por San Juan⁶⁹, mientras a la izquierda María Magdalena, arrodillada, muestra un acto de veneración - con las manos abiertas- y de planto; detrás de ella, otro personaje de pie, con aspecto igualmente doloroso, agarra con la mano derecha la izquierda. Restos de policromía aún se conservan en el fondo, con tonos azulados que remiten al cielo sobre los que se sitúan estrellas doradas, así como en los cabellos y aureolas, igualmente doradas.

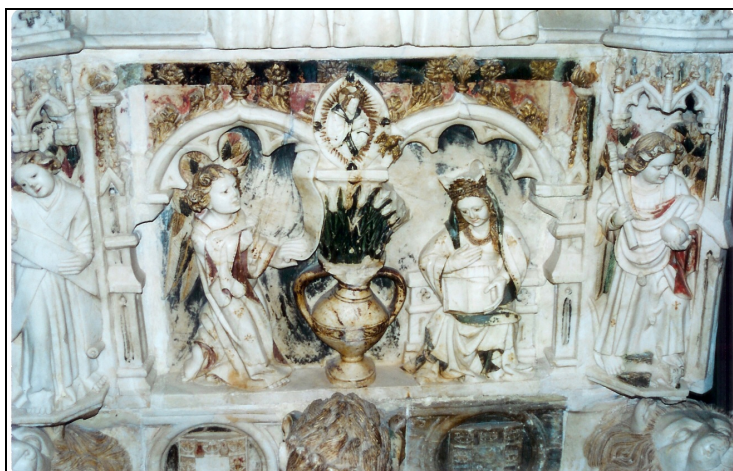


LÁMINA 129:

Relieve de la Anunciación a los pies de la yacija sepulcral de doña Beatriz de Portugal.

A los pies del sepulcro se halla el relieve de la Anunciación, si bien completada con las representaciones de Dios Padre y de la paloma del Espíritu Santo. La escena está enmarcada por arcos conopiales angrelados y cuyo trasdós se ornamenta mediante motivos vegetales. Como ocurría con la Crucifixión y tal y como suele ser habitual para esta escena, la composición se organiza simétricamente en función del florero con el ramo de azucenas (en este caso un ramo amplio) que ocupa la parte central. La figura de María destaca por su expresividad gestual, donde la Virgen, sentada en un asiento con un par de sencillos motivos cuadrilobulados, adopta una postura de recogimiento;

⁶⁹ J. Yarza Luaces recoge la opinión de Mâle, según la cual san Juan puede relacionarse con la Sinagoga, mientras María es la Iglesia (YARZA LUACES, J.: "Iconografía de la crucifixión en la miniatura española. Siglos X al XII", *Archivo Español de Arte*, tomo XLVIII, 1974, pp. 13-37 (para nota p. 34.)).

sostiene un libro con su mano izquierda, mientras la derecha se la lleva al pecho como muestra de aceptación de la voluntad divina; aparece coronada y vestida con ricos ropajes, con un manto sobre los hombros y una túnica formando amplios pliegues; el vestido, de talle alto, remite a la moda del siglo XV, al tiempo que muestra con mayor claridad su prominente vientre.

Puede señalarse la excelente calidad estilística que muestra esta representación de María, y que quizás contrasta en parte con la figura del Arcángel Gabriel, por cuanto este último delata una cierta tosquedad frente al primero, pese a estar ambas adscritas a una semejante forma de labrar; el Arcángel aparece arrodillado, con la cabeza erguida y dirigiendo la mirada hacia la interlocutora; le falta la mano derecha, pero con la izquierda aún sujeta la tradicional filacteria; es precisamente este elemento el que une la escena con el Padre eterno -aludiendo a las palabras de origen divino- y conducen la mirada del espectador hacia dicha representación, situada en la enjuta de los arcos conopiales que cobijan la escena de la Anunciación; el Padre aparece sólo como busto con aureola tras la cabeza, con un manto antiguamente policromado en azul oscuro, y situado dentro de una mandorla de la que salen haces de rayos.

La presencia de la Paloma del Espíritu Santo indica un interés por poner de manifiesto el misterio de la Encarnación⁷⁰, a lo que debe añadirse la figura de Dios Padre como complemento último de la evocación de la Trinidad y de la promesa de Redención. Se incide por tanto en una representación de marcado carácter salvífico. Por sus características podría inscribirse esta representación de la Anunciación en el denominado “cuarto grupo” de la clasificación llevada a cabo por M^a J. Gómez Bárcena

⁷⁰ REAU, L.: *Iconografía del arte cristiano, Nuevo Testamento*, Madrid, 1997.

para el ámbito funerario burgalés, datándolas en el siglo XV y hasta 1475⁷¹. Sendos ángeles flanquean de nuevo la escena desde las torrecillas angulares: en la de la derecha, el Arcángel San Miguel sostiene la bola del mundo con su mano izquierda, mientras con la derecha alancea al demonio; viste túnica y manto, este último recogido con el brazo izquierdo. En la torrecilla de la izquierda, probablemente sea el Arcángel San Rafael el representado, vestido con alba, estola y portando filacteria⁷².

En el frontal mayor, a la derecha de la imagen yacente, se disponen seis arcos conopiales y angrelados, apoyados sobre pilastras coronadas por pináculos a partir de pequeños capiteles de perfil troncocónico invertido. Cada uno de estos arcos acogen la figura de un supuesto santo dominico, en relieve destacado, mientras que las torrecillas angulares que delimitan la arquería estarán ocupadas por las figuras apostólicas de San Pedro y San Pablo. Los supuestos santos de la orden -cinco varones y una mujer-, de pie y sin aureola, se visten todos con el hábito dominico, en el que se combina la policromía negra (austeridad) y blanca (pureza).

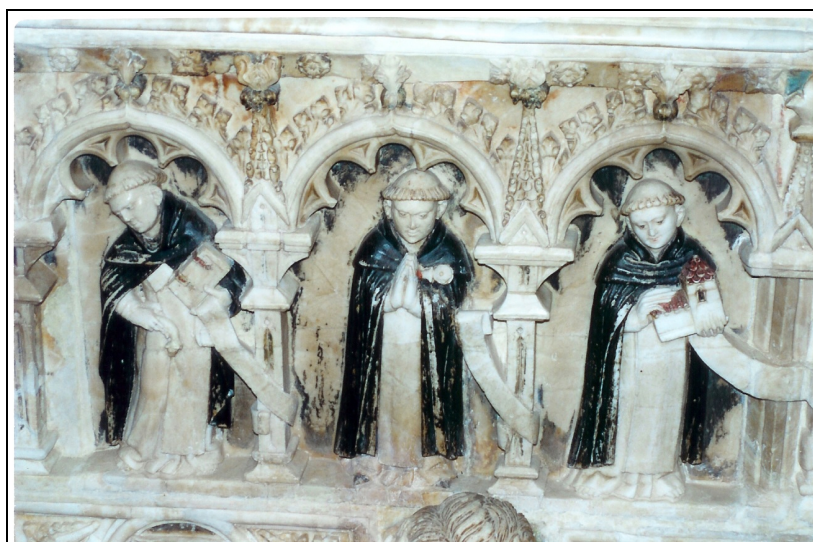
Existe una cierta diferencia de la representación de la monja frente a las cinco figuras masculinas: los santos optan por una posición frontal o de un suave tres cuartos, sosteniendo cada uno de ellos una filacteria hoy en día borrada, y no siempre calzados; los rasgos iconográficos se hacen eco de una acusada tonsura, además de formas corporales robustas y rostros redondeados. La monja, por su parte, se dispone en tres cuartos, girada hacia un Crucifijo situado a su izquierda (concretamente en el trasdós

⁷¹ FRANCO MATA, M^a.J.: “La Anunciación en los sepulcros góticos burgaleses”, *Reales Sitios*, XX, n^o 78 (cuarto trimestre de 1983), pp. 65-72.

⁷² RUIZ MALDONADO, M.: “El sepulcro de Doña Beatriz de Portugal en *Sancti Spiritus*, Toro”, *Goya*, n^o 237, 1993, pp. 142-148 (para nota p. 146).

del arco que cobija a la propia figura de la santa); sus dedos son largos mientras las palmas son pequeñas, y las muestra extendidas hacia arriba, en aparente actitud de oración; además, aparece descalza. Aparte de los hábitos, restos de policromía también los conservan en mayor o menor medida labios y cabellos.

LÁMINA 130:
Detalle del
frontal derecho de
la yacija sepulcral
de doña Beatriz de
Portugal.



La identificación iconográfica de todos estos santos no resulta en general fácil, por lo menos en lo que se refiere a tres de las imágenes; por el contrario, otras dos se acompañan de complementos claros alusivos al martirio o a una visión que facilita, lo que disipa iconográficamente cualquier duda. Comenzando por la izquierda:

- I. Figura masculina de difícil identificación, dado que únicamente porta un libro; su actitud resulta de gran expresividad, dada la interesante torsión que ofrece su cuerpo. Ruiz Maldonado lo identifica o con san Alberto Magno o con san Vicente Ferrer⁷³ [LÁMINA 130].

⁷³ RUIZ MALDONADO, op. cit. (1993), p. 145.

II. san Pedro de Verona, inquisidor, a quien Carino de Balsamo le abrió el cráneo y lo atravesó con su espada, mientras el mártir rezaba por su alma. En este sepulcro se le representa con las manos juntas como símbolo de la oración, además del puñal clavado en el pecho y con la herida en la cabeza que facilita su identificación [**LÁMINA 130**].

III. Santo Tomás de Aquino sostiene la tradicional maqueta de un templo en sus manos, y Ruiz Maldonado cree que puede mostrar una mayor corpulencia, como reflejo de su tradicional iconografía tomada de su retrato de Montecasino⁷⁴ [**LÁMINA 130**].

IV. Santo de difícil identificación, portando unas disciplinas, y que Ruiz Maldonado identifica con Raimundo de Peñafort, autor de una *Summa* de casos penitenciales y además compilador de las *Decretales*; lo extraño es que no lleve una llave de oro debido a su cargo de penitenciario⁷⁵ [**LÁMINA 131**].

V. Otro santo difícil de personalizar, pues de nuevo sostiene un libro. Su identificación vendría marcada por la asignación del primero (San Alberto Magno o San Vicente Ferrer) [**LÁMINA 131**].

VI. Santa Catalina de Siena, por su parte, muestra los estigmas tradicionales mediante la policromía figurando llagas, mientras la imagen del crucificado se mantiene en los parámetros tradicionales vistos ya con anterioridad en la escena de la crucifixión de la cabecera [**LÁMINA 131**].

⁷⁴ RUIZ MALDONADO, op. cit. (1993), p. 144.



LÁMINA 131:

Detalle del frontal derecho de la yacija sepulcral de doña Beatriz de Portugal.

Por lo que se refiere al otro costado largo de la yacija, aparece ocupada por una representación en bajorrelieve de la reina yacente, enmarcada por una sencilla moldura rectangular con decoración vegetal. Aparece vestida doña Beatriz con el hábito dominico además del tradicional manto y toca propia de las Orden; no obstante, su condición regia aparece remarcada por la propia corona que ciñe su cabeza. El rostro, de expresión serena, muestra los ojos cerrados –concepto tradicional de la muerte– descansando su cabeza sobre un almohadón decorado de manera sencilla con un cordón; sus manos se disponen entrelazadas y ocultas bajo el hábito, al tiempo que los pies aparecen calzados y descansando sobre otro almohadón en todo semejante al de la cabeza.

⁷⁵ RUIZ MALDONADO, op. cit. (1993), p. 145.

Ruiz Maldonado cree que esta imagen representa a la reina tal y como fuera amortajada⁷⁶. En cualquier caso, resulta frecuente la entrega del cuerpo a la tierra con la complementariedad de un hábito penitencial, lo que ayuda a calibrar la disposición de la imagen conforme a una puesta en escena que, aunque en Castilla no se da, en Francia, Inglaterra, Suiza y Aragón resulta frecuente; es decir, los llamados enterramientos “dobles”. Bien entendido que tales enterramientos conformaban una disposición de yacente doble dispuesto en paralelo: el que guarda relación con el componente “memoria” o biográfico, en la parte superior; por el contrario, el que está en relación con los aspectos asociados a la concepción de la fe, del Más Allá o del tránsito por el Purgatorio, es frecuente que se disponga en la parte inferior, desnudo o envuelto en una sábana.

La segunda idea es la que aquí permanece, si bien adaptándola a un uso que era frecuente en la época de los Trastámara, incluso entre los hombres: el de enviar el cuerpo “a la tierra” con una estameña penitencial como pasaporte para el Más Allá. En cierto modo se está planteando el concepto “iconografía de humildad”⁷⁷ a la manera de Sancho IV de Castilla, de Isabel de Portugal o, con una mayor proximidad personal, de Enrique III y de Catalina de Lancaster; con la única diferencia de que en ambos casos el yacente doble queda asumido por el concepto que en el caso presente se reduce a una imagen lateral.

⁷⁶ RUIZ MALDONADO, op. cit. (1993), p. 146.

⁷⁷ NÚÑEZ RODRÍGUEZ, op. cit. (1994).



LÁMINA 132:

Frontal izquierdo de la yacija sepulcral de doña Beatriz de Portugal.

Todo ello lleva a suponer que hay en este conjunto una calculada puesta en escena, es decir, interesa la memoria, la inmortalidad social en el mundo de vivos; pero, complementariamente, no nos oculta un claro interés por la inmortalidad espiritual, todo cuanto guarda relación con el Más Allá. Ahora bien, si se tiene en cuenta que al entrar en el coro lo que prima es el yacente o imagen “memoria”, junto con los santos mediadores, así con el añadido de Pedro y Pablo, parece indudable que lo que se busca resaltar es el componente biográfico. Por el contrario, aquel aspecto asociado a las preocupaciones escatológicas, ejemplificado en el yacente frontal con hábito talar, se dispone “fuga mundi” en tanto que está asociado al valor de la oración en este espacio coral.

Este relieve lateral aparece flanqueado por su lado derecho por otra figura en todo semejante a las del otro frontal, separada de la imagen regia yacente por medio de un ornamental pináculos de gran esbeltez. Esta figura situada a los pies de la reina puede identificarse con Santo Domingo de Guzmán, fundador de la Orden de los Predicadores; se identifica mediante el libro que porta con su mano izquierda y la rama de vid con racimos que sostiene con la derecha. Se apoya el santo sobre un barril en alusión al milagro del vino de su madre. Detrás del santo, en la torrecilla angular, se representa una nueva figura angélica con traje talar y cogulla, y que porta además una filacteria en la que puede leerse “*Arcangelus Gabriel*” en letras grabadas sobre la misma. Ruiz Maldonado cree que esta iconografía de vinculación con el Arcángel Gabriel vendría determinada por el culto de Santo Domingo a la Inmaculada Concepción, y que incluso podría llegar a sustituir la vid por el lis⁷⁸. Guardando la simetría oportuna, en la torrecilla angular contraria se dispone otra figura angélica.

LÁMINAS 133 y 134:

Detalles de la imagen yacente de la reina doña Beatriz de Portugal.



Finalmente, sobre la tapa del sepulcro se representa la mencionada imagen yacente de la reina doña Beatriz en altorrelieve, con dos ángeles situados en la cabecera. Se optó por una figura de rasgos físicos idealizados en función de la juventud atribuida; de nuevo el “efecto-sueño” de los ojos cerrados dotan a la imagen de una serena belleza, aunque ligeramente potenciado por la representación de los cabellos rubios que asoman bajo el tocado. Ruiz Maldonado habla de cierta personalidad en los rasgos que podría corresponder, aun mitigados por una cierta idealización, a la fisonomía de la reina aquí enterrada⁷⁹.

Viste ricos ropajes aun dentro de un cierto comedimiento, si bien la pérdida de la policromía impide apreciar el detallismo y minuciosidad con el que debió haber sido concebido; no obstante, elementos como el velo que cubre la cabeza se decoran escultóricamente, al igual que el escote de pedrería del traje, la correa del cinturón o los botones de las mangas. Los ángeles arrodillados sobre el almohadón que soporta la cabeza regia acercan la corona a la misma, mientras los pies se representan descalzos con las plantas suavemente curvadas y dispuestos a distinta altura. Sobre el pecho sujeta el tradicional libro abierto.

Investigadores como Ricardo del Arco atribuyen la ejecución del mausoleo de doña Beatriz de Portugal al escultor que ejecutó en Salamanca el del arzobispo Anaya, así como otros en aquella misma ciudad⁸⁰. Este autor también pone en relación la composición de dos yacentes que presenta este sepulcro con algunos mausoleos de la

⁷⁸ RUIZ MALDONADO, op. cit., p. 146.

⁷⁹ RUIZ MALDONADO, op. cit. (1993), p. 147.

Casa Real aragonesa en la abadía de Poblet, puesto que en aquel magnífico ámbito cisterciense no era infrecuente la doble representación de los monarcas como reyes y monjes cistercienses⁸¹, a modo de hábito penitencial con el que alcanzar el Más Allá.

M. Ruiz Maldonado señala también el sentido anagógico que adquiere la coronación de la reina por los ángeles en función de la Coronación de la Virgen como Reina de los cielos y la coronación de los bienaventurados, al tiempo que evoca así la condición regia de la difunta⁸². Junto a ello, la tradición de Inés de Castro en Alcobaca o de Catalina de Lancaster en Toledo, derivación de la alcobacense, también se pondría en relación con una coronación⁸³. Es preciso insistir en la cuestión del hábito -y Orden conventual- elegido por doña Beatriz de Portugal para ser enterrada, y que ha de ponerse en relación con la idéntica elección hecha por Catalina de Lancaster en Toledo. Quizás esta gran devoción de ambas reinas por los predicadores pueda venir derivada de episodios tan concretos como la influencia de las predicaciones de San Vicente Ferrer, tal y como refleja la propia Crónica de Juan II en el año 1411⁸⁴.

⁸⁰ ARCO, op. cit. (1954), p. 320.

⁸¹ ARCO, op. cit. (1954), p. 320.

⁸² RUIZ MALDONADO, op. cit. (1993), p. 148.

⁸³ RUIZ MALDONADO, op. cit. (1993), p. 148.

⁸⁴ “Estando el Rey é la Reyna y el Infante en Aillon, vino un Frayle en Castilla de muy sancta vida, natural de Valencia del Cid, que se llamaba Fray Vicente... Y estando este Sancto Frayle en Toledo, oyendo la Reyna y el Infante la fama de sus sanctas predicaciones, le enviaron rogar quisiese ir á verlos, é vistas sus cartas partió de Toledo é continuó su camino hasta que llegó a Ayllon, donde el Rey é la Reyna y el Infante estaban... E la Reyna y el Infante le hicieron mucha honra, é le rogaron que predicase donde ellos pudiesen oír su predicación, y él así lo hizo tanto que en la Corte estuvo. Y entre muchas notables cosas que este Santo Frayle amonestó en sus predicaciones, suplicó al Rey é á la Reyna é al Infante que en todas las cibdades é villas de sus Reynos mandasen apartar los Judíos é los Moros, porque de su continua conversacion con los Christianos se seguían grandes daños, especialmente aquellos que nuevamente eran convertidos á nuestra Sancta Fe; é así se ordenó é se mandó é se puso en obra en las mas cibdades é villas destos Reynos. Y entonces se ordenó que los Judios traxesen tabardos con una señal vermeja, é los Moros capuces verdes con una luna clara...” (Crónica de Juan II, B.A.E., p. 340).

M. Ruiz Maldonado considera sin embargo que ambas tumbas son de manos diferentes, menos evolucionado el de Toro, con más rasgos italianizantes trecentistas, mientras en el de Anaya las influencias borgoñonas derivadas de Claus Sluter y las influencias flamencas se entremezclan con el gótico clásico⁸⁵. M. Cendón Fernández, por su parte, y siendo de la misma opinión acerca de autores diferentes, señala que tampoco se debe obviar asimismo el préstamo de soluciones estilísticas e iconográficas de ámbitos alemanes e incluso castellanos del siglo anterior –taller de Ferrand González⁸⁶, por ejemplo, junto con las innovaciones expresivas cercanas a Pere Johan⁸⁷. Asimismo, la complejidad compositiva que se observa en el de Anaya⁸⁸ no se aprecia en el de doña Beatriz, más simple y un poco más tosco, si bien comparten ambos un interés iconográfico evidente junto con un estilo semejante y propio de una época concreta y casi coincidente. Por todo ello, cabe pensar en un artífice formado al amparo del también anónimo “Maestro de Anaya”, aunque todavía demasiado imbuido de la tradición italianizante e incapaz por ello de seguir a su mentor en cuanto a la incorporación de los novedosos resabios estilísticos venidos del ámbito borgoñón.

En cualquier caso, y dados los presupuestos estilísticos tan cercanos al “maestro de Anaya” que se aprecian, este monumento funerario podría datarse, en función de dicha semejanza con el sepulcro del prelado don Diego de Anaya en la

⁸⁵ RUIZ MALDONADO, op. cit. (1993), p. 148.

⁸⁶ Al respecto del taller de Ferrand González y su producción, vid. PÉREZ HIGUERA, M^a.T.: “Ferrand Gonzalez y los sepulcros del taller toledano (1385-1410), *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XLIV, 1978, pp. 129-144.

⁸⁷ CENDÓN FERNÁNDEZ, op. cit. (1995), p. 877.

⁸⁸ Vid. CENDÓN FERNÁNDEZ, op. cit. (2003).

catedral de Salamanca, en torno a 1425-1435 según M. Cendón Fernández⁸⁹. Tal cronología parece del todo probable, teniendo en cuenta que en la documentación procedente del convento de *Sancti Spiritus* de Toro que se custodia en el Archivo Histórico Nacional aparece constatado el año del óbito de doña Beatriz, que no figura en las crónicas ni en la bibliografía histórica relacionada con la monarquía Trastámara: 1442⁹⁰. Por tanto, y a la vista de la envergadura del monumento, es muy probable que su ejecución fuese anterior al propio fallecimiento de la reina viuda de Juan I, quien se aseguraría así del perfecto remate de semejante encargo. Por tanto, 1430-1442 se nos antoja como el segmento temporal más posible para el encargo y materialización del monumento sepulcral en alabastro de doña Beatriz de Portugal.

⁸⁹ CENDÓN FERNÁNDEZ, op. cit. (1995), tomo II, p. 883. Vid. también CENDÓN FERNÁNDEZ, M.: “Aspectos icoográficos del sepulcro del arzobispo Diego de Anaya”, *Boletín Museo e Instituto “Camón Aznar”*, XC, 2003, pp. 37-54 y 335-344.

⁹⁰ A.H.N., *Sección Clero*, Libros, Libro 18.313 ((Sancti Spiritus de Toro): “*Libro del becerro y memorial de las Rentas y Juros Reales que tiene el Conuento de Sanctispiritus desta Ciudad de Toro... En Primero de henero de 1626 años*”), fol. 11v.: “...doña Beatriz Reina de Castilla.... la qual dicha Reina murio en los años de mill y quatroçientos y quarenta i dos y esta enterrada en el Coro de este dicho Conuento en un tumolo mui grabe y costoso como se be el dia de oy...”. También esta información aparece recogida en otro de los libros custodiados por el Archivo Histórico Nacional: A.H.N., *Sección Clero*, Libros, Libro 18.314 (“*Libro Becerro para este Real Convento de Santispiritvs de Toro... Año de 1775*”), fol. 13r.: “...la Señora D^a. Beatriz, Reina de Castilla... hizo merced à dicho Convento de los diez escusados, y otras excepciones, y dicha señora murió el año de 1442 y està enterrada en medio del Coro, en un tumulo magnifico de alabastro, con la efixie de dicha señora”.

CAPÍTULO X

NUEVOS TIEMPOS, NUEVOS GESTOS ANTE LA MUERTE

X.- NUEVOS TIEMPOS, NUEVOS GESTOS ANTE LA MUERTE

Dentro del ámbito “retratístico” de la monarquía Trastámara castellana, el componente piadoso constituye uno de principales referentes iconográficos, tal y como se ha visto en la pintura (*Virgen de Tobed* y tabla central del retablo del arzobispo don Sancho de Rojas) y en la orfebrería (Custodia Procesional de la Catedral de Calahorra). Sin embargo, y en lo que se refiere a los monarcas Trastámara, éstos no llegarían a incluir tal iconografía como imagen personalizadora para su lugar de inhumación.

Pero sí lo llevaría a cabo doña Constanza, nieta de Pedro I y priora del convento de Santo Domingo de Madrid, con respecto al sepulcro que encarga para honrar el nuevo lugar de inhumación de los restos de su abuelo. Por coincidir con la cronología y temática abordada, dicha estatua orante ha sido incluida en este estudio, mereciendo además un capítulo propio dada la excepcionalidad que supone su aparición como primera imagen funeraria orante en el reino de Castilla.

LA ESTATUA ORANTE DEL REY PEDRO I

Tras ser asesinado en Montiel a manos de su hermanastro Enrique de Trastámara, los restos mortales de Pedro I recibirían sepultura según la tradición en la iglesia de Santiago de Puebla de Alcocer, puesto que todo indica que nunca se llegó a

cumplir la manda testamentaria del propio Enrique II -perteneciente a su testamento, de 1374- en la que especificaba que “...mandamos que sea hecho e establecido un monesterio en que aya doze frayles, cerca de la dicha villa de Montiel... e que sea enterrado dentro del dicho monesterio el cuerpo del dicho don Pedro ante el altar mayor”.

En cualquier caso, lo que más llama la atención es el hecho de que no se quiso respetar los deseos del propio rey don Pedro especificados en su testamento, y en el que señalaba que “*Primeramente mi alma a Dios, e quando finamiento de mi acaescer mando que el mi cuerpo sea traído a Sevilla, e que sea enterrado en la Capiella nueva que yo agora mando facer*”.

Teniendo en cuenta que la elección regia de última morada para los restos mortales eran habitualmente respetados, cabe apuntar por tanto la posibilidad de que el mismo Enrique de Trastámara se negase a satisfacer la voluntad de su hermanastro y, en contrapartida, decidiese que Pedro I recibiese sepultura al lado mismo del lugar en el que fuera muerto. Con ello podemos pensar en que el primer Trastámara buscase someter a una mayor *damnatio memoriae* el recuerdo de don Pedro, pues evitaba que su cuerpo reposase al lado de antepasados tan destacados como Alfonso X o Fernando III y, por tanto, incidiría de este modo todavía más en la idea de reinado nefasto de Pedro I que siempre defendió como motivo fundamental para su propio ascenso al trono.

Con todo, es probable que cuando Enrique II elaborase su testamento ya los restos de Pedro I estuviesen en Alcocer, donde habrían de permanecer varios años, en concreto hasta 1446. En este año doña Constanza, nieta de Pedro I, después de haber

obtenido en 1444 el permiso de Juan II¹, llevó a cabo el traslado de los restos mortales de su abuelo desde Alcocer al convento de Santo Domingo el Real de Madrid, del que era priora, y allí fueron colocados en un suntuoso sepulcro delante de la capilla mayor². Sólo en 1877, y motivado por la destrucción del citado convento, se decidió finalmente el traslado de los restos de Pedro I a Sevilla, cumpliéndose así, varios siglos después, la voluntad testamentaria de aquel monarca.

Nada se sabe acerca del sepulcro que pudo albergar a Pedro I en la iglesia de Santiago de Alcocer, pero sí existen noticias documentales e importantes restos materiales del monumento funerario mandado construir por su nieta en Santo Domingo el Real de Madrid. En concreto ha llegado hasta nosotros la estatua orante del monarca que presidía el conjunto, y que actualmente se conserva en el Museo Arqueológico Nacional (donde ingresó el 16 de junio de 1869³).

Sin embargo, bien es cierto que algunos autores han apuntado la posibilidad de que dicha representación orante fuese debida a la iniciativa de los Reyes Católicos en 1504⁴, sustituyendo a una primera imagen yacente encargada por doña Constanza a mediados del siglo XV. Incluso A. Franco Mata ha apuntado la posibilidad de que dicha imagen del Museo Arqueológico Nacional no sea sino el resultado de la transformación

¹ PÉREZ HIGUERA, M^a T.: “El sepulcro del arzobispo don Sancho de Rojas, en su capilla de la catedral de Toledo”, en *Homenaje al profesor Hernández Perera*, Madrid, 1992, pp. 577-581 (para nota p. 581, nota 27).

² RADA Y DELGADO, 1875, p. 541. (RADA Y DELGADO, J. de D. de la: “Estatua orante de Pedro de Castilla”, en *Museo Español de Antigüedades*, IV, 1875, pp. 537-545).

³ GÓMEZ BÁRCENA, M^a J.: “Figura orante de Pedro I”, en *Maravillas de la España medieval. Tesoro sagrado y monarquía* (dir. I. G. Bando Torviso), tomo I (*Estudios y catálogo de la exposición*). León-Madrid, Junta de Castilla y León y Caja España, 2001, ficha nº 63.

⁴ RADA Y DELGADO, op. cit. (1875), p. 541 y AMADOR DE LOS RÍOS, R.: “Los restos mortales del rey don Pedro de Castilla”, en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 10, 1904, pp. 105-118 (para nota p. 114).

de la primitiva yacente en orante⁵. Sin embargo, cuando Felipe el Hermoso y Juana la Loca visitan varias ciudades castellanas en 1504, incluyendo Madrid y el convento de Santo Domingo el Real, su cronista describe el monumento sepulcral de don Pedro constatando su originaria tipología orante⁶, lo que niega por tanto la mencionada hipótesis acerca de la conversión por parte de los Reyes Católicos de yacente en orante.

En época Moderna este monumento sepulcral de Pedro I estaría protegido por una reja en la capilla del convento de Santo Domingo el Real de Madrid donde se ubicaba. Es lo que se deduce a tenor de la documentación archivística revisada, y en concreto en un documento de ordenanzas elaborado en junio de 1586 por el deán de Toledo, y visitador del rey, don Diego de Castilla (a la sazón descendiente por tanto de don Pedro, dado el apellido que acredita su procedencia de la rama del infante don Juan, hijo tenido por Pedro I con doña Juana de Castro):

“En la Villa de Madrid, Año de mill y quinientos y sesenta y dos dias del mes de junio. Don Diego de Castilla... visitador por su majestad de la Capilla Real del serenísimo Rey Don Pedro, que esta situada en el monasterio de Sancto Domingo el Real de la Villa de Madrid... ordeno lo siguiente:...III. Que se aparte del Vulto del Rey la gente y se tenga cuidado dello. Item de la Visita resulta que en sermones y en representaciones a donde a auido concurso de geste algunos se cargan sobre la reja del vulto del Rey y otros se

⁵ FRANCO MATA (1993), p. 121 (FRANCO MATA, A.: *Catálogo de la Escultura Gótica. Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, 1993) e ID. (1994), p. 164. (FRANCO MATA, A.: “Estatua orante del rey don Pedro I el Cruel”, en *Tordesillas 1494 (Catálogo de la Exposición)*, Tordesillas, julio-noviembre de 1994, ficha nº 147).

⁶ Vid. el mencionado viaje de Felipe el Hermoso y Juana la Loca por el reino a la llegada del primero a la Península en 1504 (GARCÍA MERCADAL, J.: *Libros de extranjeros por España y Portugal*, tomo I, Madrid, 1952).

meten dentro, gente moça y de poca frente. Ordeno el dicho visitador que de aquí adelante en estos tiempos de representaciones este siempre çerrada la reja de la capilla mayor...”⁷.

LÁMINA 135:
Estatua orante de
Pedro I (Madrid, Museo
Arqueológico Nacional)

[Grabado de
CARDERERA Y
SOLANO.: *Iconografía
española...*, op. cit.
(1855-1864)].



Centrándonos ya en la estatua hay que señalar, en primer lugar, que está realizada en alabastro. Muestra al monarca arrodillado y con las dos manos juntas, en señal de oración. Pero está incompleta, puesto que le falta la parte inferior de las dos

piernas, al tiempo que se observa que la cabeza también sufrió una fractura a la altura del cuello. Para esta imagen sepulcral de Pedro I se optó por representarlo con una indumentaria militar de armadura: muestra cota de malla complementada con *sobrevesta* de brocado y *coraza*, además de los pertinentes *brazales*, *grebas* y *musleras*, además de los guantes que cubren sus manos.

LÁMINA 136:

Detalle de la parte superior de la estatua orante sepulcral de Pedro I (Madrid, Museo Arqueológico Nacional).



Pero quizás sea el manto que cuelga sobre sus hombros cubriendo la espalda y la parte frontal izquierda de su cuerpo el principal elemento que resalta en su vestimenta, por cuanto los pliegues están tratados de un modo naturalista de extraordinaria plasticidad que, además de producir juegos claroscúricos que sugieren volumen e incluso tactilidad, constituyen muestra fehaciente de la calidad técnica del artífice de la escultura; la decoración de este manto se resuelve a partir de la imitación de un brocado de flores, y que pese a no conservar en la actualidad la policromía, serían

⁷ A.H.N., *Sección Clero*, Libros, Libro 7.297 (*“Quaderno de los Titulos y Ordenaciones de la Capilla*

flores de oro sobre azul dado que Carderera aún pudo ver sus vestigios señalando que eran iguales a las telas y colores que vestía el cuerpo de don Pedro en su ataúd al trasladarlo al ser trasladado a Madrid⁸.

Por lo que a la cabeza se refiere, muestra cabellera corta con una cinta alrededor de la cabeza que indicaría que ya fue concebida para ceñir una corona. El rostro, imberbe, sugiere juventud; los párpados son abultados y la nariz -retocada- es prominente, aunque quizás sea la destacada mandíbula el rasgo más llamativo. Se ha llamado la atención sobre la intencionalidad retratística de este rostro⁹, e incluso R. del Arco afirma que se puede comparar con el perfil de las monedas del rey¹⁰.

Observando con detenimiento esta cabeza se aprecia una cierta desproporción con respecto al cuerpo, lo que unido a las diversas restauraciones que sufrió a lo largo del tiempo y a la fractura ya mencionada que se localiza a la altura del cuello han llevado a algunos historiadores a considerarlos como indicios de que tal cabeza no es la original de esta imagen orante, sino que fue añadida con posterioridad¹¹. Sin embargo, y a la vista de otros ejemplos coetáneos y vinculados estrechamente al mismo círculo

del Sr. Rey don Pedro sita en el Monesterio de Religiosas de Santo Domingo el Real de Madrid... 2 de junio de 1562”), fol. 2v.

⁸ CARDEDERA (1855), p. XXVI (CARDEDERA Y SOLANO, V.: *Iconografía española. Colección de retratos, estatuas, mausoleos y demás monumentos inéditos de Reyes, Reinas, grandes Capitanes, Escritores, etc. desde el siglo XI hasta el XVII*. Madrid, 1855-1864).

⁹ ARCO, R. del: *Sepulcros de la Casa Real de Castilla*, Madrid, 1954, p. 305. GÓMEZ BÁRCENA, op. cit. (2001), ficha nº 63; esta autora incluso afirma que tales rasgos son los que “*más ayudan a reflejar el talante altivo que le caracterizó*”.

¹⁰ ARCO, op. cit. (1954).

¹¹ Así lo manifiesta M^a J. Gómez Bárcena, quien además recalca el contraste entre la magnífica y detallista ejecución del cuerpo frente a la cabeza menos cuidada (GÓMEZ BÁRCENA, op. cit. (2001)).

artístico de esta obra -a los que luego se aludirá- se nos antoja que cuerpo y cabeza habrían sido realizados de manera conjunta.

La elección de una indumentaria como la que porta esta imagen orante, con armadura, vendría determinada por el componente solemne que tal vestimenta militar conllevaba, puesto que además de servir para hechos de armas era la empleada como traje de gala en las ceremonias públicas¹². Pero el hecho de representar al monarca arrodillado, con las manos juntas en señal de oración y gesto general de recogimiento vendría a incidir en un sentido religioso muy marcado, por lo que esta imagen de Pedro I remitiría a la encarnación del *Miles Christi*¹³ que dirige su oración hacia el altar mayor de la iglesia conventual. Y ello sin olvidar que, salvo la propia armadura que únicamente lo reconoce como caballero, carece de cualquier otro emblema de identificación regia salvo la desaparecida corona -aunque sea ésta una cabeza añadida posteriormente, con toda probabilidad sustituyó a otra que también portaría corona- que, como es habitual, se convierte en el emblema primordial que reconoce al monarca.

Por lo que respecta a la autoría y cronología de la estatua orante de Pedro I, la ausencia de inscripciones al respecto y de referencias documentales impiden cualquier atribución y datación seguras. En cualquier caso, y revisando la bibliografía previa que se ocupó de esta obra, hay que señalar que la vaga noticia documental acerca del posible encargo por parte de los Reyes Católicos de esta imagen orante ha llevado a diversos autores a relacionarla con la escuela burgalesa creada en torno a Gil de Siloé¹⁴ y, por

¹² GÓMEZ BÁRCENA, op. cit. (2001).

¹³ Vid. REDONDO CANTERA (1987), p. 249. (REDONDO CANTERA, M.J.: *El sepulcro en España en el siglo XVI: Tipología e Iconografía*. Madrid, 1987).

¹⁴ Así lo han considerado RADA Y DELGADO (1875), p. 544; AZCÁRATE (1982), pp. 197-198 (AZCÁRATE, J.M. de: *Arte de la Prehistoria al Renacimiento, Tierras de España, Castilla la Nueva*

tanto, a vincularla estrechamente a ejemplos tan destacados de aquel taller escultórico como las imágenes orantes del infante don Alfonso en la Cartuja de Miraflores y de don Juan de Padilla del Museo de Burgos. Sin embargo, Gómez Bárcena sostiene que no existen semejanzas estilísticas con los ejemplos anteriores del círculo de Gil de Siloé¹⁵, y sí en cambio con la modalidad de estatua orante del foco toledano creado en torno al desaparecido sepulcro del condestable don Álvaro de Luna y al artista Egas Cueman¹⁶.

Pero es Pérez Higuera quien apunta una posible atribución de esta estatua de Pedro I al llamado “*maestro de don Álvaro de Luna*”, artista formado en el ámbito franco-borgoñón y que trabajaría en tierras del reino castellano -Toledo y Sigüenza- entre la tercera y cuarta décadas del siglo XV¹⁷. Entre las atribuciones que a dicho *maestro* hace esta historiadora están las yacentes del arzobispo don Sancho de Rojas, las de la familia Luna para los nichos laterales de su capilla de la misma catedral de Toledo, y las del cardenal de San Eustaquio y de Gómez Carrillo en la catedral de Sigüenza.

De todas ellas es precisamente la última la que, debido quizás a su propia condición laica, facilita un mayor acercamiento compositivo y estilístico con la estatua

(vo. I). Madrid-Barcelona, 1982); FRANCO MATA (1980), p. 122 (FRANCO MATA, A.: *Catálogo de la escultura gótica en el Museo Arqueológico Nacional*. Madrid, 1980); REDONDO CANTERA (1987), p. 127.

¹⁵ GÓMEZ BÁRCENA, M^a J.: *Escultura gótica funeraria en Burgos*, Burgos, 1988, pp. 216.221 y 162-165; GÓMEZ BÁRCENA, op. cit. (2001), ficha n° 63; GÓMEZ BÁRCENA, M^a J: “El sepulcro del Infante Alfonso”, en *Gil Siloe y la escultura de su época (Actas del Congreso Internacional)*. Burgos, en prensa.

¹⁶ GÓMEZ BÁRCENA, op. cit. (2001), ficha n° 63.

¹⁷ PÉREZ HIGUERA, op. cit. (1992) p. 581. Considera esta autora que no sería aventurado suponer que la presencia artística de dicho escultor en Castilla tuviese su punto de partida en un posible contrato establecido por don Juan Carrillo, enviado de Juan II a la corte francesa en 1435 para confirmar una alianza, con uno de los maestros que por aquel entonces trabajaban en la corte francesa, con el

de don Pedro, y ello pese a la diferente tipología compositiva (yacente-imagen orante): teniendo en cuenta la disposición de los plegados en el manto y la tipología de guantes, el fuerte resalte de pómulos y mandíbula, las pronunciadas cuencas oculares y la disposición de los labios en el modelado de ambos rostros, el paralelismo entre ambas obras resulta innegable, siendo preciso entonces hablar de una misma mano o, como mucho, de dos artistas pertenecientes a un mismo taller.

De la misma manera, todas las obras atribuidas por Pérez Higuera a este círculo toledano muestran en común rico y cuidadoso tratamiento ornamental de las superficies correspondientes a las vestimentas, lo que no hace sino corroborar la probable vinculación del escultor responsable de la imagen de don Pedro con respecto al taller toledano del “*maestro de don Álvaro de Luna*”.

Ya de manera más lejana podría también ponerse en relación esta imagen orante de Pedro I con la del obispo don Lope de Barrientos en el hospital Simón Ruiz de Medina del Campo, y que según J. Ara Gil y M. Cendón Fernández estaría ya rematada o por lo menos contratada en 1454, a tenor de las referencias al *bulto de alabastro* que figuran en el testamento redactado entonces por el prelado¹⁸.

Aunque con un realismo mucho más marcado en el rostro que el mostrado por la imagen de don Pedro o de las restantes yacentes antes reseñadas, sin embargo la serenidad del rostro o la firmeza de la boca sugiriendo concentración, además de un

propósito de realizar el sepulcro de su tío el cardenal de San Eustaquio en la catedral de Sigüenza, explicándose así el estilo franco-borgoñón que muestra tal sepulcro.

¹⁸ ARA GIL, C.J.: *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*. Valladolid, Institución Cultural Simancas y Excma. Diputación Provincial de Valladolid, 1977, pp. 214-215; CENDÓN FERNÁNDEZ, M.: *Iconografía funeraria del obispo en la Castilla de los Trastámara* (Tesis Doctoral), Universidad de Santiago de Compostela, tomo II, p. 1028.

sentido ornamental de las superficies claramente emparentado obligan a considerar al artífice de la orante de don Lope de Barrientos -y que Ara Gil identifica con un tal “*maestro Hanrique*” que aparece reseñado en otra parte del testamento del obispo- como uno de los escultores formados en el foco toledano del “*maestro de don Álvaro de Luna*”, y del que no se conoce ninguna otra obra¹⁹.

Por lo que atañe a la modalidad de estatua orante elegida para la tumba de don Pedro I, se trata de una tipología que gozaba de gran tradición en Francia -lo que vendría a reforzar todavía más la filiación franco-borgoñona de su artífice-, pero no así en la Península Ibérica; de hecho, salvo las desaparecidas estatuas en bronce de don Álvaro de Luna y su esposa que, realizadas hacia 1440, se ponían de rodillas en el momento de la consagración por medio de un resorte²⁰, sería esta estatua orante de don Pedro la primera versión pétrea de la que se tiene constancia.

Todo parece indicar que dicha imagen pudo haber sido realizada hacia 1446²¹, momento en que se produce el traslado de los restos de don Pedro al convento madrileño, e incluso cabe la posibilidad de que los dos años transcurridos desde que doña Constanza de Castilla logra el permiso de Juan II hasta que se materializa dicho traslado hubiesen sido ya aprovechados por la priora para encargar la obra y que ésta incluso pudiera materializarse.

¹⁹ PÉREZ HIGUERA, op. cit. (1992), p. 581.

²⁰ PARRO, S.R.: *Toledo en la mano*. Toledo, 1857, pp. 381-382. PROSKE, B.G.: *Castillian Sculpture, Gothic to Renaissance*. New York, 1951, p. 74.

LÁMINA 137:

Estatua orante sepulcral de Pedro I (Madrid, Museo Arqueológico Nacional).



De este modo, la orante de Pedro I marcaría en cierto modo la pauta para las siguientes realizaciones de estatuas orantes funerarias en piedra, comenzando por la ya mencionada del obispo Barrientos (ca. 1454) –con un autor que se halla en la órbita de los artistas toledanos de mediados del siglo XV²¹- y continuando por el sepulcro de los Velasco que en 1467 realiza Egas Cueman para el monasterio de Guadalupe, continuando con su generalización en el foco burgalés de los últimos decenios del siglo (sepulcros de don Pedro de Acuña en la iglesia de Santa María de Dueñas, del infante don Alfonso en la Cartuja de Miraflores, de don Juan de Padilla en el Museo

²¹ Consideración ya apuntada por V. Carderera (CARDEDERA Y SOLANO, op. cit. (1855-1864), p. XXVI).

²² CENDÓN FERNÁNDEZ, op. cit. (1995), p. 1031.

Arqueológico de Burgos, o el sepulcro de un caballero en la iglesia de San Francisco de Palencia).

No ha de extrañar el hecho de que sea precisamente bajo el reinado de Juan II cuando se llevase a cabo el suntuoso sepulcro de Pedro I por parte de su nieta doña Constanza, y que la priora de Santo Domingo el Real de Madrid contase además con el permiso regio para ello; porque es preciso tener no olvidar que Juan II fue el primer monarca castellano-leonés que, tras varios años de enfrentamientos dinásticos y luchas armadas, aunó en su persona la línea Trastámara por su padre Enrique III y la Castilla por su madre Catalina de Lancaster; por tanto, al dar permiso a su prima Constanza para trasladar los restos de Pedro I y protegerlos en Santo Domingo el Real con un suntuoso sepulcro, no hacía sino honrar a su propio antepasado dinástico y antecesor en el trono.

Incluso podría interpretarse este gesto de Juan II como el primer paso -y a la vez no demasiado comprometido- para una cierta reivindicación de la posición monárquica desempeñada por Pedro I en la historia del reino, y que tan dañada había sido por los intereses reivindicativos dinásticos de los anteriores Trastámara.

CONCLUSIONES

La aproximación que a lo largo de las páginas precedentes se ha llevado a cabo con respecto a la iconografía regia de la Castilla de los Trastámara ha permitido constatar una serie de aspectos que ponen en evidencia unos deseos, intereses y conceptos propios de una monarquía, una época y un espacio concretos. Para ello ha sido preciso contar con apoyos teóricos que trascienden el propio ámbito de la Historia del Arte, y así la Historia Política, Social, Económica y Cultural, junto con la Historia del Derecho, de la Iglesia o de las mentalidades ha supuesto el necesario complemento que ayudaría a trazar un panorama más amplio y enriquecedor.

Sólo de este modo pueden entonces comprenderse las características específicas que rodean a una monarquía que, ya desde los siglos plenomedievales, invoca la laicización de la condición soberana frente al intento por parte de la Iglesia de someter el poder temporal a los designios del espiritual; unos monarcas que pese a seguir considerándose “*rex Gratia Dei*”, sin embargo se coronan a sí mismos y no reciben la unción en la cabeza por ser ésta la reservada a los prelados en aras a su condición de sacralidad. De este modo, en Castilla no puede hablarse de un componente taumáturgico como el estudiado por M. Bloch en la realeza francesa e inglesa, o en general por Kantorovicz en cuanto al desarrollo de una teología política que para el caso

castellano se plantea bastante diluida. Teófilo Ruiz, como I. Bango Torviso, han insistido ya en esta consideración, que se ve ratificada a la luz de las manifestaciones artísticas.

En primer lugar, y por lo que se refiere a la retratística, las escasas variaciones que se producen entre las diversas imágenes personalizadas deben atribuirse a la preponderancia del concepto de retrato simbólico. La revisión de los diferentes ejemplos de estos más de cien años permite comprobar que no existe un interés específico por plasmar los rasgos fisiognómicos del soberano retratado, por lo que no se podrá hablar de verosimilitud física. No obstante, en el caso de Enrique IV un mayor cuidado y atención artística en las miniaturas, monedas y sellos que lo representan introduce un pequeño resquicio a la posibilidad de una cierta inspiración en la realidad que, sin embargo, no iría más allá de rasgos idealizados y por lo mismo genéricos. Al fin y al cabo la influencia italianizante ya se observa totalmente impuesta en la Corte castellana de este tercer cuarto del siglo XV.

La tradición simbólica forjada a lo largo de los siglos de la Plena Edad Media y fijada ya en buena medida a inicios de la Baja va a convertirse en solución de continuidad en este reino castellano gobernado por los Trastámara. Si la corona mantiene su total primacía como principal emblema consignatario de la identidad monárquica, por su parte la espada se alzará como *regalia* casi imprescindible de esa autoridad y condición del rey-juez. Con todo, el cetro no desaparece, aunque al igual que el *globus* también deja de gozar -salvo alguna excepción- del papel destacado que se le había concedido en tiempos pasados.

La inexistencia o bien pérdida de fuentes documentales donde se recogiesen datos más precisos acerca de artistas o artesanos al servicio de los reyes Trastámara - como ocurrió en otros Estados- no significa, pese a lo que se ha venido considerando, que dichos monarcas no mostrasen atención por la realización de obras de calidad. De hecho, desde el pintor Jaime Serra con Enrique II hasta Juan de Carrión con Enrique IV, notables figuras han ejecutado diversos encargos artísticos para los sucesivos reyes, algo que se aprecia en la elaboración de importantes códices miniados u obras de orfebrería y escultura. Aun cuando la mayoría sean anónimos, y otros sólo conocidos en función de una única obra -la Custodia de la catedral de Calahorra de Johans Delaz o los bultos funerarios de los maestros Pedro Rodríguez y Luis-, sin embargo habrían de gozar del favor regio en cuanto a su interesada elección por parte de los reyes a la hora de plasmar una iconografía de poder, piedad, ocio, humildad o fama póstuma.

En cualquier caso, una evidencia que se puede rastrear a lo largo de estas páginas es que, con independencia de la inclusión o no de representaciones regias, el período Trastámara fue bastante parco en lo que al encargo de obras de arte por parte de la monarquía se refiere; es algo que además se aprecia tanto en cantidad como en calidad, lo que viene a contrastar con la extraordinaria promoción y mecenazgo desarrollados por parte de la alta nobleza y la Iglesia, así como de otros monarcas y príncipes foráneos (caso de Francia, los estados italianos o Aragón).

De los diversos tipos representativos que han podido ser estudiados, el conjunto más importante desde el punto de vista cuantitativo corresponde a la iconografía de poder. Esto implica de antemano el esfuerzo desarrollado por parte de los monarcas Trastámara para transmitir y propagar una idea de poder soberano que,

precisamente por ello, quizás no estuviese del todo asentada. No ha de olvidarse el difícil asentamiento en el trono de la nueva dinastía hasta el definitivo reconocimiento mediante el matrimonio de Enrique III y Catalina de Lancaster; y luego los conflictos políticos internos que tan en entredicho pusieron la capacidad de gobierno y el ejercicio del poder soberano de Juan II y Enrique IV, como muestra fehaciente de la lucha de intereses entre la propia monarquía y la ambiciosa y encumbrada aristocracia. De ahí que a lo largo de todo el período se asista a una perenne reivindicación de la imagen de “aparato”.

Dada la trascendencia simbólica de la *imago maiestas*, tal tipo iconográfico se convirtió entonces en uno de los más destacados, apareciendo en unos soportes u otros; con todo, va a ser con Enrique IV cuando estas representaciones alcancen su mayor representatividad y calidad, tanto en la miniatura como en la escultura y, sobre todo, en la numismática áurea. Con el mismo trasfondo de la reafirmación de poder, aunque también coincidente con la sublimación del mundo caballeresco, el retrato ecuestre va a gozar de una notable querencia por parte de Juan II (incluso con la incorporación como emblema de la Banda). El hecho de que ambos tipos fuesen los más utilizados en la numismática pudo explicarse al amparo de la capacidad propagandística del soporte monetario, pues entonces era el único que podía garantizar la llegada de la imagen regia a prácticamente todos los rincones del reino y aun fuera de él en algunos casos.

De igual manera, el interés de Enrique IV por completar la galería de regios antepasados de la Sala de Reyes del Alcázar de Segovia tendría su razón de ser en su deseo por reafirmarse en su soberanía y autoridad legítima. Sin embargo, y frente a sus antepasados, el concepto de rey-juez que plantea en sus emisiones monetarias ya

prescinde de los leones alusivos a Salomón en el trono para hacer valer un sólido escaño de reafirmación personal; y quizás en este mismo proceso de reivindicación de un autoritarismo regio podría explicarse la inclusión de la simple efigie coronada del rey como tipo exclusivo de sus anversos sigilográficos, frente a la *imago maiestas* o a la iconografía ecuestre de los tiempos previos.

La tradicional defensa de la fe y su misma condición de cristianos va a tener su propio reflejo en la elaboración iconográfica, de manera que además de mostrarse en algunos casos como *miles Christi* (Enrique IV en sus dos retratos genealógicos, sin olvidar en este aspecto la incorporación de la significativa granada como empresa personal), los Trastámara también se representaron en actitud piadosa; ya sea en un exvoto (Enrique II, su esposa e hijos en la tabla pictórica de la *Virgen de Tobed*) o en una custodia (la pequeña figurilla orante de Enrique IV en la custodia catedralicia de Calahorra), ese deseo por constatar una acción de gracias cara la divinidad -no exenta en ocasiones de un trasfondo también propagandístico en torno a las virtudes- se ve asimismo plasmado en algunas manifestaciones artísticas del período.

En su preparación ante la muerte, los distintos reyes Trastámara optaron por planteamientos diferentes. Enrique II, en su deseo de legitimar su persona y dinastía, fundó una capilla sepulcral a los pies del *pilar de la Descensión* de la catedral primada de Toledo, lo que le permitía contar con el refrendo agnaticio de los antepasados ilustres enterrados en la misma catedral, sin olvidar incluso la propia monarquía hispano-visigoda. Si Juan I y Enrique III optaron por vincularse con la idea dinástica, al igual que sus esposas, por el contrario Juan II se decantó por un monasterio de la floreciente orden cartuja -Miraflores- para acoger sus restos mortuorios; en esta decisión de

rechazar Toledo pudo haber influido las limitaciones espaciales del cenotafio de sus antepasados, y quizás también la magnificencia de la capilla funeraria de don Álvaro de Luna en la misma catedral.

Por su parte Enrique IV, tras ceder a su valido Pacheco el monasterio jerónimo del Parral, decidió finalmente ser enterrado en el de Guadalupe, al lado de su madre. De este modo se pone de manifiesto el interés que nuevas órdenes regulares como los cartujos y los jerónimos ejercieron en la voluntad piadosa y sepulcral de los últimos reyes Trastámara, comparable sólo a la estrecha vinculación mantenida por Enrique III con los franciscanos -con cuyo hábito fue enterrado en Toledo y con el que además aparece representado en su bulto funerario- y dominicos, y Catalina de Lancaster con estos últimos -en su caso fue el hábito de los predicadores el elegido para significar la idea de humildad- al igual que Beatriz de Portugal (quien además de inhuma en el convento de dicha orden en Toro).

Llegados a este punto, no se puede dejar de ponderar adecuadamente al monarca Trastámara que de manera más clara optó por incorporar innovaciones iconográficas que modificaron la tradición, al tiempo que mostró una especial atención por las empresas artísticas bajo su reinado: Enrique IV. A pesar de haber sido duramente denostado por la Historia y sometido a una *damnatio memoriae* ya a partir de los Reyes Católicos en aras a unas decisiones políticas no demasiado afortunadas, sin embargo sus inquietudes culturales han de ser valoradas y apreciadas en su justa medida. Si tanto en la escultura como en la orfebrería o en la numismática ya se ha evidenciado su importante iniciativa en cuanto al mecenazgo artístico, fue no obstante en el ámbito de la labor miniaturística donde todavía deba gozar de un reconocimiento

mayor, por cuanto su patronazgo resulta fundamental para entender la gran revitalización experimentada en el reino de Castilla por este género artístico a partir de mediados del siglo XV.

Se hace necesario por tanto reconocer a Enrique IV como un monarca especialmente interesado en las creaciones artísticas, tal y como ya señalaba Hernando del Pulgar en la semblanza que hacia 1500 hacía del rey Trastámara en *Los claros varones de España* refiriéndose a su amplia actividad edilicia y afición por la música. Con ello queda de manifiesto que, pese a los conflictos políticos en los que se vio inmersa su persona, y que tan complejo hicieron su reinado, los encargos artísticos regios destacarían entonces por su nutrido número. Y en este punto el establecimiento de un cierto paralelismo con Juan II se nos antoja necesario. Desgraciadamente, la documentación conservada no ha permitido ratificar con total seguridad las hipótesis acerca del destacado papel desempeñado por Enrique IV en el patronazgo artístico, si bien están en consonancia con las nuevas revisiones historiográficas que tratan con mayor benignidad a este monarca. Y a todo ello habrá de añadirse asimismo la nunca valorada estabilización de la corte en Segovia sobre todo, lo que a buen seguro hubo de favorecer todo aquel mecenazgo.

Finalmente, y como remate de este breve resumen acerca de la iconografía regia de los Trastámara, es preciso insistir en que lo que aquí se ha planteado no es más que una aproximación a una realidad que, dada la escasa atención que en líneas generales ha suscitado, más allá de aproximaciones puntuales a ciertas manifestaciones artísticas concretas, precisará de nuevos enfoques y estudios más amplios y exhaustivos en cada una de sus parcelas. Sólo entonces podrá valorarse adecuadamente la aportación

de una dinastía como la de los Trastámara a la conformación del corpus iconográfico regio del Medievo hispano. Y por lo mismo, las necesarias y siempre convenientes comparaciones con otros casos europeos significará entonces la apertura de nuevos caminos para la investigación artística e iconográfica.

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

ABREVIATURAS UTILIZADAS

FUENTES

A.H.N.: Archivo Histórico Nacional.

A.N.T.: Archivo de la Nobleza de Toledo (A.H.N.).

A.P.R.: Archivo del Palacio Real (Madrid)

A.G.S.: Archivo General de Simancas.

B.E.: Biblioteca de El Escorial.

B.L.: British Library (Londres).

B.N.: Biblioteca Nacional (Madrid).

B.N.F.: Biblioteca Nacional de Francia.

B.P.R.: Biblioteca del Palacio Real (Madrid).

B.S.C.V.: Biblioteca del Seminario Conciliar de Valladolid.

BIBLIOGRAFÍA

A.E.A.: Archivo español de Arte.

A.E.A.A.: Archivo Español de Arte y Arqueología.

A.E.M.: Anuario de Estudios Medievales.

B.A.C.: Biblioteca de Autores Cristianos.

B.A.E.: Biblioteca de Autores Españoles.

B.R.A.H.: Boletín de la Real Academia de la Historia.

B.S.C.E.: Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones.

B.S.E.E.: Boletín de la Sociedad Española de Excursiones.

B.S.E.A.A.: Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología.

D.H.E.E.: Diccionario de Historia Eclesiástica de España.

N.B.A.C.: Nueva Biblioteca de Autores Cristianos.

FUENTES INÉDITAS

- A.H.N., Sección Códices, código 247 (Segovia. Catedral).
- A.H.N., Sección Códices, códigos 320 y 905 (Segovia. Jerónimos. Nuestra Señora del Parral).
- A.H.N., Sección Códices, código 925 (Segovia, Convento de Sta. M^a la Real de Nieva).
- A.H.N., Sección Códices, código 1404 (Toledo. Catedral).
- A.H.N., Sección Códices, Código 983 (Alfonso de SANTA MARÍA: *Árbol genealógico de los reyes de Castilla y León*).
- A.H.N., Sección Consejos, Libro 189 (Cámara Castilla. Patronato).
- A.H.N., Sección Consejos, Libro 5401 (Gracias... privilegios concedidos ... a Santa María de Nieva).
- A.H.N., Sección Consejos, Impresos y Manuscritos, leg. 50809.
- A.H.N., Sección Clero, Libros, Libro 7297 (Capilla del rey Pedro I).
- A.H.N., Sección Clero, Libros, Libro 11804 (Sta. María la Real de Nieva).
- A.H.N., Sección Clero, Libros, Libros 18313, 18314 y 18315 (Convento Sñcti Spiritus de Toro).
- A.N.T., Sección Frías, carp. 34, nº. 17.
- A.N.T., Sección Osuna, carp. 1, nº 14.
- A.N.T., Sección Osuna, carp. 19, nº 7.
- A.P.R., Sección Administrativa, leg. 1133.
- B.L., Ms. 17.905: D. de VILLALTA: *“Tercera parte de las antigüedades de la memorable peña de Martos: donde al principio se trata de las estatuas antiguas, con particular mención de algunos bustos y figuras de nuestros Reyes de España”*.
- B.N., Sección de Manuscritos, Ms. 6932: *Coleccion de Testamentos y Capitulaciones Matrimoniales de los Reyes de Castilla y Aragon desde Dn. Alonso el Sabio, hasta los Reyes Catholicos*. Tomo 1º. Manuscrito, s.l., s.f., 566 páginas numeradas (no folios) + 1 folio en blanco al principio en el que se tachó T. 38 y 39 y otro al final.
- B.N., Sección de Manuscritos, Ms. 6933: *Coleccion de Testamentos y Escrituras de los Reyes de Castilla, desde los Reyes Catholicos hasta el presente tiempo*. Tomo 2º. Manuscrito, s.l., s.f., 804 páginas numeradas (no folios) + 3 fols. en blanco al final y uno al principio en el que se tachó T. 39.
- B.N., sign. 3/73170: *Constituciones de la Real Capilla de los Reyes Nuevos de Toledo*, s.l., s.n., s.ed., s.f. 52 fols. + Índice (3 h. al final).
- B.S.C.V., Ms. 195: TORRES, Fray Mancio de: *Libro Primero de la Fundación de San Benito el Real de Valladolid*.

FUENTES PUBLICADAS

- ALCOCER, Pedro de: *Hystoria, o descripcion dela Imperial cibdad de Toledo. Con todas las cosas acontecidas en ella, desde su principio, y fundacion. Adonde se tocan, y refieren muchas antiguedades, y cosas notables dela Hystoria general de España*, Toledo, impresa por Juan Ferrer, 1554 (Edición facsímil: Madrid, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1973).
- Alfonso X El Sabio: *Cantigas de Santa María*, edición facsímil del Códice T.I.1 de la Biblioteca de San Lorenzo el Real de El Escorial, Madrid, 1979.
- ARIZ, Padre fray Luys: *Historia de las grandezas de la Ciudad de Auila*, Alcala de Henares, Luys Martinez Grande, 1607.
- BERGANZA Y ARCE, fr. Francisco de: *Antiguedades de España, propugnadas en las noticias de sus Reyes, y condes de Castilla la Vieja : en la historia apologetica de Rodrigo Diaz de Bivar, dicho el Cid Campeador : y en la coronica del Real Monasterio de San Pedro de Cardena*, Parte Segunda, Madrid, Francisco del Hierro, 1721 (Edición facsímil: Burgos, Editorial La Olmeda, 1992).
- Cancionero castellano del siglo XV* (ed. R. Foulché-Delbosc), Nueva Biblioteca de Autores Españoles, vols. XIX y XXII, Madrid, 1912-1915.
- Castigos e documentos para bien vivir ordenados por el rey don Sancho IV*, edición de A. REY, Bloomington, 1952.
- Ceremonial de la coronación, unción y exequias de los reyes de Inglaterra* (Estudio por Florencio IDOATE IRAGUI), 2 vols. (n^{os}. 254 y 255 de la colección Navarra. Temas de cultura popular), Pamplona, 1984.
- Colección de documentos inéditos para la historia de España*, tomo XL (marqueses de PIDAL y de MIRAFLORES y M. SALVÁ). Liechtenstein, Kraus Reprint Limited, 1967 (ed. facsímil).
- Colección de documentos inéditos para la historia de España*, tomo LXXXVIII (marqués de la FUENSANTA DEL VALLE, J. SANCHO RAYÓN y F. de ZABÁLBURU), Madrid, Imprenta de Rafael Marco y Viñas, 1887 (Ed. Facsímil: Vaduz, Kraus Reprint LTD, 1966).
- COLMENARES, Diego de: *Historia de la Insigne Ciudad de Segovia y Conpendio de las Historias de Castilla*, Segovia, “Diego Diez inpresor a costa de su autor”, 1637 (edición facsímil: Segovia, 1969).
- Cortes de los Antiguos Reinos de Castilla y León*, vols. I-II, Madrid, 1861-1882.
- “*Crónica del rey D. Alfonso el oncenso*”, en *Crónicas de los reyes de Castilla desde don Alfonso el Sabio hasta los católicos don Fernando y doña Isabel* (ed. C. Rosell, 1875), Madrid, 1919.

Crónicas de los Reyes de Castilla. Desde Don Alfonso el Sabio hasta los Católicos Don Fernando y Doña Isabel, Biblioteca de Autores Españoles, vols. LXVI, LXVIII y LXX, Madrid, 1953.

Datos documentales inéditos para la Historia del Arte Español, vol I (*Notas del Archivo de la Catedral de Toledo, redactadas sistemáticamente, en el siglo XVIII, por el canónigo-obrero Don Francisco Pérez Sedano*)(transcripción debida a F. DE B. SAN ROMÁN; presentación -“Razón del libro”- debida a E. TORMO), Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1914.

Datos documentales para la Historia del Arte Español, vol. II (*Documentos de la Catedral de Toledo; colección formada en los años 1869-74 y donada al centro en 1914, por D. Manuel R. Zarco del Valle*), 2 tomos, Madrid, Junta para ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas-Centro de Estudios Históricos, 1916.

Datos documentales para la Historia del Arte Español, vol. III (*Inventarios reales (Juan II a Juana la Loca)*)(Transcripción y prólogo por J. FERRANDIS), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Instituto Diego Velázquez), 1943.

Efigies y firmas de los Reyes de España, empezando por Ataulfo, primer Rey Godo, año 414 hasta Alfonso XIII Año 1931 (Reproducidos en fotograbados por F. SÁNCHEZ CANO. Grabados debidos a Arnold van Westerhout, de Amberes, año 1684: “...Efigies de los Reyes de España, dibujadas y grabadas en Roma por Arnold van Westerhout, de Amberes, en el año 1684...”), Madrid, 1963.

Los Evangelios Apócrifos (colección de textos griegos y latinos, versión crítica, estudios introductorios y comentarios por A. de SANTOS OTERO), Madrid, 2002.

FLOREZ, P. Mro. Fr. Henrique: *Memoria de las reynas catholicas, historia genealogica de la Casa Real de Castilla, y de Leon, todos los infantes : trages de las reynas en estampas : y nuevo aspecto de la historia de España* (2 tomos), Madrid, Oficina de la viuda de Marin, 1790 (3ª edición).

GARCÍA DE SANTA MARÍA, Alvar: *Crónica de Juan II de Castilla* (ed. Juan de Mata Carriazo), Madrid, 1982.

Liber Testamentorum Ecclesiae Ovetensis, Barcelona, 1995.

Libro del cavallero Zifar. Códice de París (estudios publicados bajo la dirección de Francisco Rico. Al cuidado de Rafael Ramos), Barcelona, 1996.

LOZANO, Christoval: *Los Reyes Nuevos de Toledo. Describense las cosas mas augustas, y notables de esta Ciudad Imperial: quiénes fueron los Reyes Nuevos, sus virtudes, sus hechos, sus proezas, sus hazañas; y la Real Capilla que fundaron en la Santa Iglesia, Mausoléo sumptuoso, donde descansan sus Cuerpos*, Madrid, Imprenta de Andrés Ruiz, 1764 (reedición de 1666).

MENA, Juan de: *Laberinto de Fortuna* (ed. John G. Cummins), Madrid, 1979.

- MORALES, Ambrosio de: *Las Antigüedades de las ciudades de España que van nombradas en la corónica con las averiguaciones de sus sitios y nombres antiguos*, tomo X (*Que contiene las antigüedades de Cordoba, la descendencia de Santo Domingo de Guzman, y el viage santo del autor, con quatro discursos del editor sobre el sitio de Segobriga, los caminos de los romanos por España, las tribus romanas, y los pueblos varcilenses*), Madrid, Oficina de Don Benito Cano, 1792.
- MORALES, Ambrosio de: *Opuscula Historica, quorum exemplaria in R. D. Laurentii Bibliotheca vulgo del Escorial custodiuntur: nunc primum in lucem edita, atque exacta diversorum codicum recensiones recognita, et adjectis quibusdam notulis illustrata* (collectore, annotatoreque Fr. Francisco VALERIO CIFONTANO) (Tomo III de sus *Opúsculos de Historia*), Madrid, Tipografía de Benito Cano, 1793.
- MORGADO, A.: *Historia de Sevilla*, Sevilla, 1981 (se reproduce, en edición facsímil, la primera edición de Sevilla que con el título completo de *Historia de Sevilla, en la qual se contienen sus antigüedades, grandezas, y cosas memorables en ella acontecidas, desde su fundacion hasta nuestros tiempos. Con mas el discurso de su estado en todo este progreso de tiempo, asi en lo Ecclesiastico, como en lo Secular*, fuera publicada por la Imprenta de Andrea Pescioni y Juan de Leon en 1587).
- Palencia, Alfonso de: *Crónica de Enrique IV*, Biblioteca de Autores Españoles, vols. CCLVII-CCLVIII, Madrid, 1973.
- Partida Segunda* (ed. A. NAVARRO DE ZUVILLAGA), 2 tomos, Madrid, 1961.
- PAZ, J.: *Catálogo de la colección de documentos inéditos para la Historia de España* (2 vols.), Madrid, 1930 (vol. I) y 1931 (vol. II).
- Primera crónica general de España* (ed. Ramón Menéndez Pidal), 2 vol., Madrid, 1977.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- ACEBRÓN RUIZ, J.: “La idea de ‘psicomaquia’ En la tradición simbólica del *Libro del caballero Zifar*”, en *I Curso de Cultura Medieval. Actas* (Aguilar de Campoo, octubre, 1989), León, 1991, pp. 275-280.

- ACEMEL, Fr. I. y RUBIO, Fr. G.: *Guía ilustrada del Monasterio de Ntra. Sra. de Guadalupe*, Barcelona, 1927 (2ª edición corregida y aumentada).
- ADHÉMAR, J. (con la colaboración de G. DORDOR): “Les tombeaux de la Collection Gagnières á la Bibliothèque Nationale. Dessius d’Archeologie du XVII^e siècle (Tomo I)”, en *Gazette des Beaux-Arts*, año 116 (VI^e período), tomo LXXXIV (1974), pp. 1-192.
- AGAPITO Y REVILLA, J. *El Real Monasterio de las Huelgas de Burgos. Apuntes para un estudio histórico-artístico*, Valladolid, 1903.
- ALCOLEA, S. y RUIZ GALARRETA, J.M.: *Guía turística de España. Provincia de Logroño*, Barcelona, 1962.
- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M^a.S.: “La ceremonia de la *donatio* en el *Liber Testamentorum*”, en *El rostro y el discurso de la fiesta (SEMATA, 6)*, Santiago de Compostela, 1994, pp. 91-107..
- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M^aS.: *El románico en Asturias*, Asturias, 1999.
- AMADOR DE LOS RÍOS, José: *Toledo Pintoresca, ó descripción de sus más célebres monumentos*, Madrid, Imprenta y Librerías de D. Ignacio Boix, 1845.
- ANDRÉS ORDAX, S. (coord.); MARTÍNEZ FRÍAS, J.M^a. y MORENO, M^a.: *Castilla y León/I*, tomo 9 de *La España gótica* (dir. J. Sureda Pons), Madrid, 1989.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: “La pintura trecentista en Toledo”, *Archivo Español de Arte*, 1931, pp. 23-29.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: “Nuevas pinturas trecentistas toledanas”, *Archivo Español de Arte*, 1942, 46, pp. 316-319.
- ANTELO IGLESIAS, A.: “La cultura”, en “Los Trastámara y la unidad española (1369-1517)”, en *Historia General de España y América*, tomo V, Madrid, 1981.
- ARA GIL, C.J.: *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*, Valladolid, 1977.
- ARCO, R. del: *Sepulcros de la Casa Real de Aragón*, Madrid, 1945.
- ARCO, R. del: *Sepulcros de la Casa Real de Castilla*, Madrid, 1954.
- ARRUÉ UGARTE, M^a B.: *Platería riojana (1500-1665)*, Logroño, 1993.
- AVRIL, F.: *L’enluminure à la Cour de France au XIV^e siècle*, París, 1978.
- AVRIL, F. et alia:: *Manuscrits enluminés de la Péninsule Ibérique*, París, 1982.

- AZCÁRATE AGUILAR-AMAT, P.: *Nueva Historia de Castilla y León*, vol. IV (*De Alfonso XI a Enrique IV*), (Coord. E. López Castellón, Introducción E. Mitre Fernández), Madrid, 1999.
- AZCÁRATE, J.M. de: “La Capilla de Santiago en las Huelgas de Burgos”, *Reales Sitios*, año VIII, nº. 28 (segundo trimestre de 1971), pp. 49-52.
- AZCÁRATE, J.M.^a: *Arte gótico en España*, Madrid, 1996 (2ª ed.).
- BANGO TORVISO, I.G.: “El Rey. *Benedictus qui venit in nomine Domini*”, en *Maravillas de la España Medieval. Tesoro Sagrado y Monarquía* (dir. I.G. Bango Torviso), tomo I (*Estudios y catálogo*), Madrid, 2001, pp. 23-30.
- BARRÓN GARCÍA, A.: *La época dorada de la platería burgalesa. 1400-1600*, 2 vols., Burgos, 1998.
- BAYARD, J.P.: *Sacres et coronnements royaux*, París, 1984.
- BELLOSO MARTÍN, N.: *Política y Humanismo en el siglo XV. El maestro Alfonso de Madrigal, el Tostado*, Valladolid, 1989.
- BELTRÁN DE HEREDIA, V.: “Los comienzos de la reforma dominicana en Castilla”, *Archivum Fratrum Praedicatorum*, XXVIII, 1958, pp. 221-237.
- BELTRÁN DE HEREDIA, V.: “Noticias y documentos para la biografía del cardenal Juan de Torquemada”, *Archivum Fratrum Praedicatorum*, XXX, 1960, pp. 53-148.
- BENEYTO PÉREZ, J.: *Fuentes de Derecho Histórico Español. Ensayos*, Barcelona, Librería Bosch, 1931.
- BENEYTO PÉREZ, J. (selección, traducción y prólogo): *Ideas políticas de la Edad Media*, Madrid, 1941.
- BENEYTO, J.: *Trajano, el mejor príncipe* (Colección *Breviarios de la vida española*), Madrid, Editora Nacional, 1949.
- BENITO RUANO, E.: *Los infantes de Aragón*, Madrid, 1955.
- BENITO RUANO, E.: *Los orígenes del problema converso*, Barcelona, 1976.
- BERMEJO, E.: “Colecciones del Patrimonio Nacional. Pintura IX: Primitivos flamencos (1)”, *Reales Sitios*, año IX, nº. 33 (tercer trimestre de 1972), pp. 73/41-80/48.
- BERMEJO, E.: “Colecciones del Patrimonio Nacional. Pintura X: Primitivos flamencos (2)”, *Reales Sitios*, año IX, nº. 34 (cuarto trimestre de 1972), pp. 81/37-88/44.
- BERMEJO, E.: “Colecciones del Patrimonio Nacional. Pintura XI: Primitivos flamencos (3)”, *Reales Sitios*, año X, nº. 35 (primer trimestre de 1973), pp. 93/41-100/48.

- BERMEJO MARTÍNEZ, E.: *La pintura de los Primitivos Flamencos en España*, Madrid, 1980 (tomo I) y 1982 (tomo II).
- BERMEJO, E.: “Retratos de Isabel La Católica”, *Reales Sitios*, año XXVIII, nº. 110 (4º trimestre de 1991), pp. 49-56.
- BERNÍS MADRAZO, C.: *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos* (tomo I: *Las mujeres*, tomo II: *Los hombres*), Madrid, 1978 y 1979.
- BEROQUI, Pedro.: *Discurso sobre las preeminencias del Monasterio de San Benito el Real de Valladolid*, Biblioteca Nacional (Madrid), Ms. 18646.
- BERTAUX, E.: “Los italianistas del trescientos”, *La España moderna*, septiembre de 1909.
- BERTELLI, S.: *Il corpo del re. Sacralità del potere nell'Europa medievale*, Florencia, 1990.
- BLANC, O.: “Historiographie du vêtement: un bilan”, en *Le vêtement. Histoire, archéologie et symbolique vestimentaires au Moyen Age* (dir. Pastorieau), Paris, 1989.
- BLOCH, M.: *Les Rois Thaumaturges. Études sur le caractère surnaturel attribué à la puissance royale particulièrement en France et Anglaterre*, Strasburg, 1924.
- BORRÁS GUALIS, G.: *Arte mudéjar aragonés*, 3 tomos, Zaragoza, 1985.
- BORRÁS GUALIS, G.: *Historia del Arte I, Enciclopedia Temática Aragonesa*, Zaragoza, 1986.
- BOSQUE, A. de: *Artistes italiens en Espagne du XIV siècle aux Rois Catholiques*, París, 1965.
- BOTO VARELA, G.: *La memoria perdida. La catedral de León (917-1255)*, León, 1995.
- BOSCH, L.M.F.: “El taller de Juan de Carrión: los libros seculares”, *Archivo Español de Arte*, CCLXIV, 1993, pp. 353-371.
- BUJANDA, F.: “La fiesta del Corpus en la diócesis de Calahorra”, *Berceo*, nº 3 (1947), pp. 186-196.
- BUJARRABAL, M.^aL. y SANCHO, J.L.: “El palacio mudéjar de Tordesillas”, *Reales Sitios*, año XXVII, nº. 106 (4º trimestre de 1990), pp. 29-36.
- CABRILLANA CIEZAR, N.: *Santiago matamoros, historia e imagen*, Málaga, 1999.
- CACHO BLECUA, J.M.: “La crueldad del castigo: el ajusticiamiento del traidor y la ‘pértiga’ educadora en el *Libro del Cauallero Zifar*”, en *Aragón en la Edad Media. Sesiones de trabajo. IV Seminario de Historia Medieval (Violencia y conflictividad en la sociedad de la España bajomedieval)*, Zaragoza, 1995, pp. 59-89.

- CACHO BLECUA, J.M.: “Los problemas del Zifar”, en *Libro del caballero Zifar. Códice de París* (estudios publicados bajo la dirección de Francisco Rico. Al cuidado de Rafael Ramos), Barcelona, 1996, pp. 55-94.
- CALVO, J.M. (D.J.M.C.): *Apuntes históricos sobre el célebre monasterio de Santa María la Real de las Huelgas*, Burgos, Imprenta de D. Sergio de Villanueva, 1846.
- CAMÓN AZNAR, J.: *Arquitectura y orfebrería españolas del siglo XVI* (tomo XVII de *Summa Artis*), Madrid, 1959.
- CANTERA BURGOS, F.: “Notas para la historia de la Astronomía en la España medieval.- El judío salmantino Abraham Zacut”, *Revista de la Academia de Ciencias Exactas, Físico-Químicas y Naturales de Madrid*, tomo XXVII (12 de la 2ª Serie), 1931, pp. 63-398.
- CARDERERA Y SOLANO, V.: *Iconografía española. Colección de retratos, estatuas, mausoleos y demás monumentos inéditos de Reyes, Reinas, grandes Capitanes, Escritores, etc. desde el siglo XI hasta el XVII*, (2 tomos), Madrid, 1855-1864.
- CARLE, M.C.: *Una sociedad del siglo XV: los castellanos en sus testamentos*, Buenos Aires, 1993.
- CARLOS, A. de: “El arte militar en las Cantigas de El Escorial”, *Reales Sitios*, año X, nº. 35 (primer trimestre de 1973), pp. 33-40.
- CARLOS, A. de: “El Alcázar de Segovia. Antiguo patrimonio de la Corona”, *Reales Sitios*, año XII, nº. 43 (primer trimestre de 1975), pp. 53-60.
- CARRIÓN, J.: *Apuntes histórico descriptivos de la Catedral de Calahorra y noticias de los gloriosos mártires San Emeterio y Celedonio*, Calahorra, 1883.
- CARTIANU, V.: *Miniatura Spaniolá*, Bucarest, Editura Meridiane, 1988.
- CASADO ALONSO, H.: “Oligarquía urbana, comercio internacional y poder real: Burgos a fines de la Edad Media”, en *Realidad e imágenes del poder. España a fines de la Edad Media* (coord. A. Rucquoi), Salamanca, 1988, pp. 325-347.
- CATALÁN MENÉNDEZ PIDAL, D.: *De Alfonso X al conde de Barcelos. Cuatro estudios sobre el nacimiento de la historiografía romance en Castilla y Portugal*, Madrid, 1962.
- CÁTEDRA GARCÍA, P.M.: *Sermón, sociedad y literatura en la Edad Media. San Vicente Ferrer en Castilla (1411-1412). Estudio bibliográfico, literario y edición de los textos inéditos*, Salamanca, 1994.
- CAUNEDO, B.: “Compañías mercantiles castellanas a fines de la Edad Media”, *Medievalismo*, 1993.

- CELA ESTEBAN, M^a.E.: *Elementos simbólicos en el arte castellano de los Reyes Católicos (el poder real y el patronato regio)*, Universidad Complutense de Madrid, 1991.
- CENDÓN FERNÁNDEZ, M.: *Iconografía funeraria del obispo en la Castilla de los Trastámara* (Tesis Doctoral), 3 tomos, Universidad de Santiago de Compostela, 1995.
- CENDÓN FERNÁNDEZ, M.: “El caballero y la fama póstuma. Algunos ejemplos de yacentes armados en la Galicia del siglo XV”, en *Arquitectura e iconografía artística militar en España y América (siglos XV-XVIII)*, Sevilla, 1999, pp. 649-666.
- CENDÓN FERNÁNDEZ, M.: “La memoria de un converso. El obispo Alfonso de Cartagena y su vinculación jacobea”, en *Estudios sobre patrimonio artístico. Homenaje del departamento de Historia del Arte de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Santiago de Compostela a la Prof.Dra. M^a del Socorro Ortega Romero* (coord. M^a D. Barral Rivadulla y J.M. López Vázquez), Santiago de Compostela, 2002, pp. 205-229.
- CENDÓN FERNÁNDEZ, M.: “Simone Martín y los franciscanos”, en *Homenaje a José García Oro* (ed. M. Romaní Martínez y M^aÁ. Nóvoa Gómez), Santiago de Compostela, 2000, pp. 403-424.
- CENDÓN FERNÁNDEZ, M.: “Aspectos icoográficos del sepulcro del arzobispo Diego de Anaya”, *Boletín Museo e Instituto “Camón Aznar”*, XC, 2003, pp. 37-54 y 335-344.
- CENDÓN FERNÁNDEZ, M.; FRAGA SAMPEDRO, M^a.D. y BARRAL RIVADULLA, M^a.D.: *Arte y poder en la Galicia de los Trastámara: la provincia de La Coruña*, Santiago de Compostela, 2000.
- CHAMOSO LAMAS, M.: *Escultura funeraria en Galicia*, Orense, 1979.
- CHICO, M^a.V.: “La relación texto-imagen en las Cantigas de Santa María, de Alfonso X el Sabio”, *Reales Sitios*, año XXIII, n^o. 87 (1^o trimestre de 1986), pp. 65-72.
- CHICO, M.V.: *Composición Pictórica en el Códice Rico de las Cantigas de Santa María* (2 tomos), Madrid, 1987.
- CHIFFOLEAU, J.: *La comptabilité de l’au-delà*, Rome, 1980.
- CHUECA GOITIA, F.: “Los palacios de los Reyes Católicos”, *Reales Sitios*, año XXVIII, n^o. 110 (4^o trimestre de 1991), pp. 37-44.
- CID PRIEGO, C.: “Retratos y autorretratos en las miniaturas españolas”, *Liño*, 8, 1991, pp. 7-23.
- CLAVERO, B.: *Mayorazgo, propiedad feudal en Castilla (1369-1836)*, Madrid, 1974.
- COLLANTES DE TERÁN DELORME, F. y GÓMEZ ESTERN, L. (†): *Arquitectura civil sevillana*, Jerez de la Frontera (Cádiz), 1976.

- COLLAR DE CÁCERES, F.: “En torno al Libro de Retratos de los Reyes de Hernando de Ávila”, *Boletín del Museo del Prado*, IV, nº 10, enero-abril 1983, pp. 7-35.
- COLLAR DE CÁCERES, F.: *El Libro de Retratos, Letreros e Insignias Reales de los Reyes de Oviedo, León y Castilla*, Madrid, 1985.
- COLLAR DE CÁCERES, F.: “Los «Letreros e Insignias Reales» de Garibay (1593): proyecto para la reforma de una serie icónica” (estudio introductorio para la edición facsímil de GARIBAY, Esteban de: *Letreros e Insignias Reales de todos los serenísimos Reyes de Oviedo, Leon, y Castilla, para la Sala Real de los alcaçares de Segouia, ordenados por mandado del Catholico Rey nuestro señor Don Philipe el II*, Salamanca, 1993.
- CORELL RUIZ, L.: “Una copia del testamento de Catalina de Lancaster”, en *Fuentes de Historia Medieval*, vol. I, fascículo 2º (Separata), Valencia, 1952, pp. 77-89.
- CORREGERIA, Condesa de: *Apuntes de cronología e historia de España en sus relaciones con las de Portugal, Francia e Inglaterra/Enterramientos de los soberanos españoles*, Madrid, 1922.
- CRUZ VALDOVINOS, J.M.: “Platería”, en *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*, Madrid, 1982, pp. 65-158.
- CRUZ, V. de la: “El enigma de Doña Leonor”, *Reales Sitios*, año XXVII, nº. 105 (3º trimestre de 1990), pp. 65-68.
- CUADRA ESCRIVÁ DE ROMANÍ, L. de la: *Catálogo-inventario de los documentos del Monasterio de Guadalupe*, Madrid, 1973.
- CUARTERO Y HUERTA, B.: *Historia de la Cartuja de Santa Maria de las cuevas de Sevilla y de su filial de Cazalla de la Sierra. Apéndices documentales*, Cádiz, 1991.
- DELCOR, M.: “Le retable de la Mare de Deu de la Llet de Jaume Serra, à Palau de Cerdagne”, en *Études roussillonaises offerts à Pierre Ponsich*, Perpignan, 1987, pp. 329-334.
- DELGADO VALERO, C.: “La corona como insignia de poder durante la Edad Media”, *Anales de Historia del Arte*, 4 (*Homenaje al profesor doctor don José María de Azcárate y Ristori*), Madrid, 1993-1994, pp. 1-17.
- DELGADO VALERO, C.: “El cetro como insignia de poder durante la Edad Media”, *Actas del X Congreso del CEHA. Los clásicos en el arte español (comunicaciones)*, Madrid, 1994, pp. 45-52.
- DELISLE, L.: *Le Cabinet des manuscrits de la Bibliothèque nationale, étude sur la formation de ce dépôt comprenant les éléments d’une histoire de la calligraphie de la miniature, de la reliure, et du commerce des livres à Paris avant l’invention de l’imprimerie*, París, 1874.

- DÍAZ MARTÍN, L.V.: “Pedro I y los primeros Trastámara”, en “Los Trastámara y la unidad española (1369-1517”, en *Historia General de España y América*, tomo V, Madrid, 1981.
- DÍAZ VIANA, L.: *Del Medievo al Renacimiento: Poesía y prosa del s. XV*, Madrid, 1983.
- DÍEZ DE SALAZAR, L.M.: *Ferrerías en Guipúzcoa (siglos XIV-XVI)*, 2 vols., San Sebastián, 1983.
- Diversiones cortesanas y populares*, Barcelona, 1994.
- DÍOS, S. de: *Fuentes para el estudio del Consejo Real de Castilla*, Salamanca, 1986.
- El documento pintado. Cinco siglos de arte en manuscritos*, Madrid, 2000.
- DOMÍNGUEZ BORDONA, J.: *La miniatura española*, vol. II, Florencia-Barcelona, 1930.
- DOMÍNGUEZ BORDONA, J.: *Manuscritos con pinturas: notas para un inventario de los conservados en colecciones públicas y particulares de España*, 2 vols., Madrid, 1933.
- DOMÍNGUEZ BORDONA, J.: *La Miniatura*, Barcelona, 1950.
- DOMÍNGUEZ BORDONA, J.: “Miniatura”, en *Miniatura, grabado y encuadernación*, vol. XVIII de *Ars Hispaniae* (J. Domínguez Bordona y J. Ainaud de Lasarte), Madrid, 1962, pp. 15-242.
- DOMÍNGUEZ CASAS, R.: *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos: artistas, residencias, jardines y bosques*, Madrid, 1993.
- DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A.: “Imágenes de presentación de la miniatura alfonsí”, *Goya*, 131, 1976, pp. 287-291.
- DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A.: “Iconografía evangélica en las Cantigas de Santa María”, *Reales Sitios*, año XXI, n.º. 80 (2º trimestre de 1984), pp. 37-44.
- DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A.: “El testamento de Alfonso X y la Catedral de Toledo”, *Reales Sitios*, año XXI, n.º. 82 (4º trimestre de 1984), pp. 73-75.
- DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A.: “El *Officium Salomonis* de Carlos V en el Monasterio de El Escorial. Alfonso X y el planeta Sol. Absolutismo monárquico y hermetismo”, *Reales Sitios*, año XXII, n.º. 83 (1º trimestre de 1985), pp. 11-28.
- DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A.: *La miniatura en la corte de Alfonso X* (Cuadernos de Arte Español, n.º 35), Madrid, 1992.
- DUBY, G.: *Fondaments d'un nouvel humanisme. 1280-1440*, Genève, 1966.
- DUBY, G.: *El caballero, la mujer y el cura*, Madrid, 1982.

- DURRÁN SENPERE, A. y AINAUD DE LASARTE, J.: *Escultura gótica*, vol. 8 de *Ars Hispaniae*, Madrid, 1956.
- ECHAGÜE BURGOS, J.J.: *La Corona y Segovia en tiempos de Enrique IV (1440-1474)*, Segovia, 1993.
- ECHEVARRÍA ARSUAGA, A.: *Catalina de Lancaster. Reina Regente de Castilla (1372-1418)*, Madrid, 2002.
- ÉCIJA, D. de: *Libro de la invención de esta Santa imagen de Guadalupe; y de la erección y fundación de este monasterio, y de algunas cosas particulares y vidas de algunos religiosos de él*, Cáceres, 1953.
- ELZE, R.: “Insigne del potere sovrano e delegato in Occidente”, en *Simboli e simbologia nell’Alto Medioevo (XXIII Settimane di Studi sull’Alto Medioevo)*, Spoleto, 1976, pp. 585 y ss.
- ERLANDE-BRANDENBURG, A.: *Le roi est mort*, Paris, 1975.
- ESPAÑOL BERTRÁN, F.: “*Sicut ut decet*. Sepulcro y espacio funerario en la Cataluña bajomedieval”, Universidad de Barcelona, 2002.
- ESTEBAN RECIO, A.: *Las ciudades castellanas en tiempos de Enrique IV: Estructura social y conflictos*, Valladolid, 1985.
- Exposición Internacional de Barcelona. 1929. El arte en España. Guía del Museo del Palacio Nacional*, Barcelona, 1929, ficha nº 379, pp. 267-268.
- FALOMIR FAUS, M.: “Sobre los orígenes del retrato y la aparición del «Pintor de Corte» en la España Bajomedieval”, *Boletín de Arte*, nº 17, 1996, pp. 177-195.
- FATÁS CABEZA, G. y BORRÁS GUALIS, G.: *Diccionario de términos de arte y elementos de arqueología, heráldica y numismática*, Madrid, 2000.
- FERNÁNDEZ CONDE, F.J.: *El Libro de los Testamentos de la Catedral de Oviedo*, Roma, 1971.
- FERNÁNDEZ CONDE, F.J.: “Decadencia de la Iglesia española bajomedieval”, en *Historia de la Iglesia en España*, tomo II-2º (*La Iglesia en la España de los siglos VIII al XIV*), B.A.C., Madrid, 1982, pp. 416-462.
- FERNÁNDEZ CONDE, F.J.: “Libro de los Testamentos”, en *Orígenes. Arte y Cultura en Asturias. Siglos VII-XV*, Barcelona, 1993, pp. 355-356.
- FERNÁNDEZ CONDE, F.J.: *Las sociedades feudales. 2* (tomo III de *Historia de España*), Madrid, 1995.
- FERNÁNDEZ CONDE, F.J. y OLIVER, A.: “La corte pontificia de Aviñón y la Iglesia Española”, en *Historia de la Iglesia en España*, tomo II-2º (*La Iglesia en la España de los siglos VIII al XIV*), B.A.C., Madrid, 1982, pp. 361-415.

- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, E.: “Iconografía y leyenda del pendón de Baeza”, en *Medievo Hispano. Estudios in memoriam del prof. Derek W. Lomax*, Madrid, 1995, pp. 141-158.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, E.: “El retrato regio en los Tumbos de los tesoros catedralicios”, en *Maravillas de la España medieval. Tesoro Sagrado y Monarquía* (dir. científico I.G. Bango Torviso), tomo I (*Estudios y catálogo*), León-Madrid, 2001, pp. 41-54.
- FERREIRA PRIEGUE, E.: *Galicia en el comercio marítimo medieval*, La Coruña, 1988.
- FILGUEIRA VALVERDE, J.: *Las Cantigas de Santa María*, Madrid, 1972.
- FOLZ, R.: *Les saints rois au Moyen Age en Occident (VI-XIII s.)*, Bruxelles, 1984.
- FONSECA, L.A. da: “La época de Enrique IV de Castilla y Juan II de Aragón” en “Los Trastámara y la unidad española (1369-1517)”, en *Historia General de España y América*, tomo V, Madrid, 1981.
- FORONDA Y AGUILERA, M. de: “Honras por Enrique IV y proclamación de Isabel la Católica en la ciudad de Ávila”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, LXIII, 1913, pp. 427-434.
- FRANCASTEL, Galienne y Pierre: *El retrato*, Madrid, 1995.
- FRANCO MATA, M^a.J.: “La Anunciación en los sepulcros góticos burgaleses”, *Reales Sitios*, XX, nº 78 (cuarto trimestre de 1983), pp. 65-72.
- FRANCO MATA, A.: *Escultura Gótica española en el siglo XIV y sus relaciones con la Italia trecentista*, Madrid, 1984.
- FRANCO MATA, Á.: *Escultura gótica en Castilla, siglo XIV*, Madrid, 1991.
- FRANCO MATA, M^a.Á.: *Catálogo de la escultura gótica. Museo Arqueológico Nacional*, Madrid (2^a ed. corregida y aumentada), 1995.
- FRANCO MATA, Á.: *Escultura gótica en León y provincia (1230-1530)*, León, 1998.
- GALVÁN FREILE, F.: *La decoración miniada en el Libro de las Estampas de la catedral de León*, León, 1997.
- GALVÁN FREILE, F.: *La decoración de manuscritos en León en torno al año 1200* (Tesis Doctoral editada en soporte electrónico), Universidad de León, 1999.
- GALVÁN FREILE, F.: “La producción de manuscritos iluminados en la Edad Media y su vinculación a las monarquías hispanas”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, XIII, 2001, pp. 37-51.
- GARCÍA DE CORTÁZAR, J.A.: *Historia de España Alfaguara II*, Madrid, 1985.

- GARCÍA DE CORTÁZAR, J.A. y otros: *Organización social del espacio en la España Medieval. La Corona de Castilla en los siglos VIII a XV*, Barcelona, 1985.
- GARCÍA DÍAZ, I.: “La política caballeresca de Alfonso XI”, *Miscelánea Medieval Murciana*, XI, 1984, pp. 117-133.
- GARCÍA LUJÁN, J.A.: *Privilegios Reales de la Catedral de Toledo (1086-1462). Formación del Patrimonio de la S.I.C.P. a través de las donaciones reales* (2 vols.- Vol I: Estudio; Vol. II: Colección Diplomática), Toledo, 1982.
- GARCÍA MERCADAL, J.: *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, 3 vols., Madrid, 1955.
- GARCÍA MORENCOS, P.: “Talleres incunables españoles en las colecciones del Patrimonio Nacional”, *Reales Sitios*, año X, nº. 35 (primer trimestre de 1973), pp. 17-24.
- GARCÍA MORENCOS, P.: “Biblioteca de El Escorial: Crónica Troyana, Códice de Alfonso XI”, *Reales Sitios*, año XIV, nº. 52 (segundo trimestre de 1977), pp. 21-28.
- GARCÍA MORENCOS, P.: “Libro de Ajedrez, Dados y Tablas de Alfonso X El Sabio, Códice de la Biblioteca de El Escorial”, *Reales Sitios*, año XV, nº. 55 (primer trimestre de 1978), pp. 21-28.
- GARCÍA ORO, J.: *Galicia en la Baja Edad Media. Iglesia, señorío y nobleza*, Santiago de Compostela, 1977.
- GARCÍA ORO, J.: “Conventualismo y observancia. La reforma de las órdenes religiosas en los siglos XV y XVI”, en *Historia de la Iglesia en España*, tomo III-1º (*La Iglesia en la España de los siglos XV y XVI*), B.A.C., Madrid, 1980.
- GARCÍA ORO, J.: *La nobleza gallega en la Baja Edad Media*, Santiago, 1981.
- GARCÍA ORO, J.: “El marco histórico de la obra”, en *Recuento de las casas antiguas del Reino de Galicia*, Santiago de Compostela, 1986.
- GARCÍA REY, V.: *La Capilla del Rey Don Sancho el Bravo y los Cenotafios Reales en la Catedral de Toledo*, Toledo, 1922.
- GARCÍA, A.; MARTÍN, J.L.; MÍNGEZ, J.M^a.: *Las primeras Universidades*, nº 171 de *Cuadernos de Historia 16*, Madrid, 1985.
- GARCÍA, S. y TRENADO, F.: *Guadalupe. Historia, devoción y arte*, Sevilla, 1978.
- GASCÓN DE GOTOR, A.: *El Corpus Christi y las custodias procesionales de España*, Barcelona, 1916.
- GAUTIER, D.J.: “L’histoire castillane dans la première moitié du XIV siècle”, en *Actas del I Simposio de Historia Medieval. Madrid, 22-23 de marzo de 1969. La*

investigación de la historia hispánica del siglo XIV. Problemas y cuestiones, Madrid y Barcelona, 1973, pp. 239-252.

GENET, J.P.: *Le monde au Moyen Age. Espaces, pouvoirs, civilisations*, Paris, 1991.

GIL FARRÉS, O.: *Historia de la moneda española*, Madrid, 1976 (2ª ed.).

GILMAN PROSKE, B.: *Castilian sculpture. Gothic to Renaissance*, New York, 1951.

GIMENO CASALDUERO, J.: *La imagen del monarca en la Castilla del siglo XIV: Pedro el Cruel, Enrique II y Juan I*, Madrid, 1972.

GÓMEZ BÁRCENA, Mª.J.: “La Anunciación en los sepulcros góticos burgaleses”, *Reales Sitios*, año XX, nº. 78 (4º trimestre de 1983), pp. 65-72.

GÓMEZ BÁRCENA, Mª.J.: “El sepulcro de Gómez Manrique y Sancha de Rojas”, *Reales Sitios*, año XXII, nº. 83 (1º trimestre de 1985), pp. 29-36.

GÓMEZ BÁRCENA, Mª.J.: *Escultura gótica funeraria en Burgos*, Burgos, 1988.

GÓMEZ-MORENO, M.: *Catálogo Monumental de la Provincia de Ávila* (1 tomo texto y 2 tomos de láminas; Texto: Edición revisada y preparada por A. DE LA MORENA y T. PÉREZ HIGUERA), Ávila, 1983.

GÓMEZ, I.M.: “La Cartuja en España”, *Studia Monastica*, nº 4, fasc. 1, 1962, pp. 139-176.

GÓMEZ, R.: *Las empresas artísticas de Alfonso X el Sabio*, Sevilla, 1979.

GONZÁLEZ GARCÍA, M.Á.: “Iconografía de María Reina en el Monasterio de las Huelgas de Burgos”, *Reales Sitios*, año XXVII, nº. 105 (3º trimestre de 1990), pp. 57-63.

GONZÁLEZ SIMANCAS, M.: “El blasón de los Reyes Católicos y el primer escudo de España”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XII, pp. 187-192.

GONZÁLEZ SIMANCAS, M.: *Toledo. Sus Monumentos y el Arte Ornamental*, Madrid, 1929.

GONZÁLEZ-VALCÁRCEL SÁNCHEZ-PUELLES, P.: “Antecedentes históricos del Real Monasterio de Santa Clara de Tordesillas”, *Reales Sitios*, año XXVII, nº. 106 (4º trimestre de 1990), pp. 73-76.

GRANJA, C.: *La Audiencia y las Chancillerías castellanas (1371-1525)*, Madrid, 1994.

GUARDIANA, M. y GARCÍA MORENCOS, P.: “La imprenta y sus libros con los Reyes Católicos”, *Reales Sitios*, VII, nº 26 (cuarto trimestre de 1970), pp. 37-40.

GUARDIOLA, C.: “La mención del *Amadís* en el *Regimiento de príncipes*, aclarada”, en *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Santiago

- de Compostela, 2 al 6 de diciembre de 1985* (ed. Vicente Beltrán), Barcelona, 1988, pp. 337-345.
- GUDIOL RICART, J.: *La Catedral de Toledo* (II volumen de *Los monumentos cardinales de España*), Madrid, s.a.
- GUDIOL RICART, J.: *Pintura gótica*, vol. IX de *Ars Hispaniae*, Madrid, 1955.
- GUDIOL RICART, J.: *Pintura Medieval en Aragón*, Zaragoza, 1971.
- GUDIOL RICART, J. y ALCOLEA, S.: *Pintura gótica catalana*, Barcelona, 1986.
- GUERRERO LOVILLO, J.: *Las Cantigas de Santa María. Estudio arqueológico de sus miniaturas*, Madrid, 1949.
- GUERRERO LOVILLO, J.: *Miniatura gótica castellana. Siglos XIII y XIV*, Madrid, 1956.
- GUGLIERI NAVARRO, A.: *Catálogo de sellos de la Sección de Sigilografía del Archivo Histórico Nacional*, tomo I (*Sellos Reales*), Madrid, 1974.
- GUTIÉRREZ ACHÚTEGUI, P.: “Historia de la muy Noble, Antigua y Leal ciudad de Calahorra”, *Berceo*, nº 41 (1956), pp. 430 y ss.
- GUTIÉRREZ BAÑOS, F.: *Las empresas artísticas de Sancho IV el Bravo*, Burgos, 1997.
- GUTIÉRREZ PASTOR, I.: “Custodia procesional «EL Ciprés»”, en *Maravillas de la España medieval. Tesoro Sagrado y Monarquía* (dir. científico I.G. BANGO TORVISO), tomo I (*Estudios y catálogo*), León-Madrid, 2001, ficha nº 121, pp. 347-348).
- HERNÁNDEZ, F.J.: “Ferrán Martínez, «escrivano del rey», canónigo de Toledo, y autor del *Libro del Cavallero Zifar*”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXXXI, 1978, pp. 289-325.
- HERNÁNDEZ, F.J.: “Noticias sobre Jofré de Loaisa y Ferrán Martínez”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, IV, 1980, pp. 281-309.
- HERNÁNDEZ, F.J.: *Los cartularios de Toledo. Catálogo documental (Monvmentae EcclesiaeToletanae Historica)*. Madrid, Fundación Ramón Areces, 1985.
- HERRERO, C.: “Las telas medievales del Monasterio de Las Huelgas de Burgos”, *Reales Sitios*, año XXIV, nº. 92 (2º trimestre de 1987), pp. 21-28.
- HERRERO SANZ, Mª.J.: “Los sepulcros del Panteón Real de las Huelgas”, *Reales Sitios*, año XXVII, nº. 105 (3º trimestre de 1990), pp. 21-30.
- Historia de España. Gran historia general de los pueblos hispanos* (dir. L. PERICOT GARCÍA), tomo III (*La Baja Edad Media y la unidad nacional*), Barcelona, 1970.

- HUIZINGA, J.: *El otoño de la Edad Media*, tomo II de *Revista de Occidente*, Madrid, 1930.
- HUME, M.: *Reinas de la España antigua* (en la colección *Biblioteca de Jurisprudencia, Filosofía e Historia*), Madrid, s.a.
- Inventário dos códices iluminados: até 1500* (Vol 1: *Distrito de Lisboa*), Lisboa, 1994.
- IRADIEL MURUGARREN, P.: “La crisis medieval”, en *De la crisis medieval al Renacimiento (s. XIV-XV)* (tomo IV de *Historia de España. Planeta*), Barcelona, 1988.
- IRADIEL MURUGARREN, P.: *Evolución de la industria textil castellana en los siglos XIII-XVI*, Salamanca, 1974.
- JUNQUERA, P.: “La pintura en el Monasterio de Santa Clara” (Tordesillas), *Reales Sitios*, IV, nº 14 (cuarto trimestre de 1967), pp. 37-44.
- KANTOROWICZ, E.: *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval*, Madrid, 1985.
- KATZ, I.J. y KELLER, J.E. (eds.): *Studies on the Cantigas of Santa Maria: Art, Music, and Poetry* (Actas del International Symposium on the Cantigas de Santa Maria of Alfonso X, el Sabio (1221-1284) in Commemoration of its 700th Anniversary Year, New York, 19-21 de noviembre de 1981), Madison, 1987.
- KEEN, M.: *La caballería*, Barcelona, 1986.
- KELLER, J.E. y KINKADE, R.P.: *Iconography in Medieval Spanish Literature*, Lexington, 1983.
- LADERO QUESADA, M.A.: “Población, economía y sociedad”, en “Los Trastámara y la unidad española (1369-1517)”, en *Historia General de España y América*, tomo V, Madrid, 1981.
- LADERO QUESADA, M.A.: “Las ferias de Castilla. Siglos XII a XV”, *Cuadernos de Historia de España*, LXVII-LXVIII, 1982.
- LADERO QUESADA, M.A.: *Fiscalidad y poder real en Castilla (1252-1369)*, Madrid, 1993.
- LADERO QUESADA, M.A.: *Las fiestas en la cultura medieval*, Barcelona, 2004.
- LAFUENTE FERRARI, E.: *El Prado del Románico al Greco*, Madrid, 1965.
- LAGUNA PAÚL, T.: “Pontifical”, en *Maravillas de la España Medieval. Tesoro Sagrado y Monarquía* (dir. I.G. Bango Torviso), tomo I (*Estudios y catálogo*), Madrid, 2001, ficha nº 2, pp. 94-95.
- LAHOZ, M.L.: *Escultura funeraria gótica en Álava*, Vitoria, 1996.

- LAHOZ, M.L.: *El arte gótico en Álava*, Vitoria, 1999.
- LALINDE ABADÍA, J.: “La indumentaria como símbolo de la discriminación jurídico-social”, *Anuario del Derecho Español*, LII, 1983.
- LAMPÉREZ Y ROMEA, V.: *Catedral de Burgos* (vol. I de la colección *Las obras maestras de la arquitectura y de la decoración en España*, publicada bajo la dirección de Rafael DOMÉNECH), Madrid, 1912.
- LAMPÉREZ Y ROMEA, V.: *El Real Monasterio de Santa Clara en Tordesillas*. Valladolid, 1913.
- LAMPÉREZ Y ROMEA, V.: *Los palacios españoles de los siglos XV y XVI* (conferencia impartida el día 13 de febrero de 1913 en la Real Academia de Jurisprudencia), Madrid, s.a. (¿1913?).
- LAMPÉREZ Y ROMEA, V.: *Arquitectura civil española de los siglos I al XVIII*, 2 vols. (vol. I: *Arquitectura privada*; vol. II: *Arquitectura pública*), Madrid, 1922.
- LEBLIC GARCÍA, V.: “La Heráldica arzobispal toledana”, *Toletum. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, nº 23, 1989, pp. 9-63.
- LEBLIC GARCÍA y ARELLANO GARCÍA, M.: *Armorial de los arzobispos de Toledo*, Toledo, 1991.
- LECLERCQ, J.; VANDENBROUCKE, F. y BOUYER, L.: *L'spiritualité du Moyen Âge*, Paris, 1961.
- LE GOFF, J.: *La civilisation de l'Occident Médiéval*, París, 1967.
- LE GOFF, J.: *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, Barcelona, 1986.
- LEON TELLO, P.: *Judios de Toledo*, tomo I (*Estudio histórico y colección documental*), Madrid, 1979.
- LIAÑO MARTÍNEZ, E.: “Jaume Cascals, escultor en Tarragona y Poblet”, *Reales Sitios*, año XIX, nº. 71 (1º trimestre de 1982), pp. 65-72.
- El Libro de la Genealogía de los reyes de España de Alfonso de Cartagena*, tomo II (estudio, transcripción y traducción por B. PALACIOS MARTÍN), Valencia, 1995.
- LIDA DE MALKIEL, M^a.R.: *La idea de la fama en la Edad Media castellana*, Madrid, 1983.
- LINEHAN, P.: “Ideología y liturgia en el reinado de Alfonso XI de Castilla”, en *Génesis medieval del Estado Moderno: Castilla y Navarra (1250-1370)* (ed. Adeline Rucquoi), Valladolid, 1987, pp. 229-243.

- LLAGUNO, E.: *Noticias de los arquitectos y arquitectura en España* (1829), Madrid, 1977 (ed. facsímil).
- LOMAX, Derek W.: *La Orden de Santiago (1170-1275)*, Madrid, 1965.
- LÓPEZ ALSINA, F.: “Los tumbos de Compostela: tipologías de los manuscritos y fuentes documentales”, en *Los Tumbos de Compostela* (MC. Díaz y Díaz, F. López Alsina y S. Moralejo Álvarez), Madrid, 1985, pp. 25-41.
- LÓPEZ ALSINA, F.: “Le Tumbo (Cartulaire) A de la Cathédrale de Saint-Jacques”, en *Santiago de Compostela, 1000 Ans de Pèlerinage Européen*, Gante, 1985, p. 235.
- LÓPEZ ALSINA, F.: “Tumbo Menor de Castilla”, en *Santiago, Camino de Europa. Culto y Cultura en la Peregrinación a Compostela*, Santiago de Compostela, 1993, ficha nº 113, pp. 418-419.
- LÓPEZ DE AYALA-ÁLVAREZ DE TOLEDO, J. (conde de Cedillo): *Catálogo Monumental de la Provincia de Toledo*, Toledo, 1959.
- LÓPEZ DE SILANES, C. y SAINZ RIPA, E.: *Colección diplomática calceatense. Archivo municipal (Años 1207-1498) (Biblioteca de Estudios Riojanos)*, Logroño, 1989.
- LÓPEZ ESTRADA, F.: *Embajada a Tamorlán. Estudio y edición de un manuscrito del s. XV*, Madrid, 1943.
- LÓPEZ FERREIRO, A.: *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago*, tomo VI, Santiago, 1903.
- LÓPEZ FERREIRO, A.: *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago*, tomo VIII, Santiago, 1906.
- LÓPEZ SERRANO, M.: “Libros manuscritos de los Reyes Católicos”, *Reales Sitios*, VII, nº 26 (cuarto trimestre de 1970), pp. 29-36.
- LÓPEZ SERRANO, M.: *El Códice de las Cantigas*, Madrid, 1972.
- LÓPEZ SERRANO, M.: “El Grabado en los Incunables de las colecciones Palatina y Escorialense”, *Reales Sitios*, X, nº 35 (primer trimestre 1973), pp. 25-32.
- LÓPEZ SERRANO, M.: *Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio, Rey de Castilla*, Madrid, 1974.
- LÓPEZ SERRANO, M.: “Biblioteca de El Escorial. Cantigas de Santa María de Alfonso X El Sabio”, *Reales Sitios*, año XII, nº. 43 (primer trimestre de 1975), pp. 25-32.
- LÓPEZ SERRANO, M. y GARCÍA MORENCOS, P.: “Biblioteca de Palacio: Literatura hípica. Siglos XV-XVI”, *Reales Sitios*, XI, nº 39 (primer trimestre de 1974), pp. 29-36.

- LÓPEZ VIZCAÍNO, P. Y CARREÑO, A.M.: *Sepulcros de los reyes de España*, León, 1999.
- LOSAÑEZ: *El Alcázar de Segovia*, Segovia, 1861.
- LOZOYA, marqués de: "Historia y actualidad del Monasterio de Santa Clara" (Tordesillas), *Reales Sitios*, IV, nº 14 (cuarto trimestre de 1967), pp. 13-24.
- LUCÍA MEGÍAS, J.M.: "Los testimonios del Zifar", en *Libro del caballero Zifar. Códice de París* (estudios publicados bajo la dirección de Francisco Rico. Al cuidado de Rafael Ramos), Barcelona, 1996, pp. 95-136 (para nota p. 98).
- MACCONI, M.: *Federico II, sacralità e potere*, Génova, 1994.
- MANSILLA (REOYO), D.: *El Archivo Capitular de la Catedral de Burgos. Breve guía y sumaria descripción de sus fondos* (Serie C.- Vol. 4 de *Publicaciones del Seminario Metropolitano de Burgos*), Burgos, 1956.
- MANSILLA (REOYO), D.: *La documentación española del Archivo del "Castel S. Angelo" (395-1498)*, Publicaciones del Instituto Español de Estudios Eclesiásticos, nº 1 de *Colección "Subsidia"*, Madrid, 1959.
- MANSILLA REOYO, D.: *Catálogo documental del Archivo Catedral de Burgos (804-1416)* (*Monumenta Hispaniae Sacra*, vol. II de *Subsidia*), Madrid-Barcelona, 1971.
- MANSO PORTO, C.: *Arte gótico en Galicia: los dominicos* (2 tomos), La Coruña, 1993.
- Manual de sigilografía*, Subdirección General de los Archivos Estatales, Madrid, 1996.
- MARIN FIDALGO, A.: "Los Reales Alcázares de Sevilla, digna morada de la realeza española", *Reales Sitios*, año XXIX, nº. 111 (1º trimestre de 1992), pp. 21-28.
- MARIN, L.: *Le portrait du Roy*, París, 1999.
- MARTI BASTERRECHEA, J.F.: "Los Príncipes de Asturias", *Reales Sitios*, año XIX, nº. 71 (1º trimestre de 1982), pp. 12-21.
- MARTÍ I MONSÓ, J.: *Estudios histórico-artísticos relativos a Valladolid*, Valladolid, 1898-1901.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ, J.: *Arte y monarquía en Navarra 1328-1425*, Navarra, 1987.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE ALDAZ, J.: "La primera escultura funeraria gótica en Sevilla: la capilla real y el sepulcro de Guzmán el Bueno (1248-1320)", *Archivo Español de Arte*, LXVIII, 1995, pp. 111-129.
- MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, P.: "Enrique IV, mecenazgo y utopía en el siglo XV castellano", en *Actas del IX Congreso Nacional de Historia del Arte*, vol. I, León, 1994, pp. 315-320.

- MARTÍNEZ BURGOS, P.: “Custodia de Calahorra”, en *Reyes y Mecenas. Los Reyes Católicos-Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*, Toledo, Museo de Santa Cruz, 1992, ficha nº 1, p. 276).
- MARTÍNEZ CAVIRO, B.: “El llamado Palacio del Rey Don Pedro de Toledo”, en *Actas del I Simposio Internacional de Mudejarismo*, Madrid-Teruel, 1981, pp. 399-416.
- MARTÍNEZ FRÍAS, J.M^a.: “Soria”, en *Castilla y León / I. Burgos, Palencia, Valladolid, Soria, Segovia y Ávila*, vol. 9 de *La España gótica*, Madrid, 1989.
- MARTÍNEZ FRÍAS, J.M^a.: *El monasterio de Nuestra Señora de la Victoria. La Orden Jerónima en Salamanca*, Salamanca, 1990.
- MARTÍNEZ RICO, V.: *Historia del antiguo y célebre Santuario de Nuestra Señora de Tobed*, Barcelona, ca. 1890.
- MARTÍNEZ SAN CELEDONIO, F.M.: *Calahorra milenaria. Las leyendas de la ciudad de Calahorra y sus más ilustres hombres*, Calahorra, 1978.
- MARTÍNEZ Y SANZ, M.: *Historia del Templo Catedral de Burgos escrita con arreglo a documentos de su archivo*, Burgos, Imprenta de Don Anselmo Revilla, 1866.
- MATILLA TASCÓN, A.: *Breve guía de los principales archivos de Madrid*, Madrid, 1958.
- MAYER, A.L.: *El estilo gótico en España*, Madrid, 1960.
- McGEE MORGANSTERN, A.: *Gothic tombs of Kinsship in France, the Low Countries, and England*, Pennsylvania, 2000.
- MEISS, M.: *Pintura en Florencia y Siena después de la peste negra*, Madrid, 1988 (1ª ed. 1951).
- MENÉNDEZ PELAYO, M.: *Orígenes de la novela*, vol. I, Madrid, 1905.
- MENÉNDEZ PIDAL, G.: “Los Manuscritos de las Cantigas de Santa María. Cómo se elaboró la miniatura alfonsí”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CL, 1962, pp. 25-51.
- MENÉNDEZ PIDAL, G.: *La España del siglo XIII leída en imágenes*, Madrid, 1986.
- MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, F.: *Heráldica medieval española*, tomo I (*La Casa Real de León y Castilla*), Madrid, 1982.
- MENÉNDEZ PIDAL DE NAVASCUÉS, F.: “Emblemas de la Orden de Santiago”, en *Lux Hispaniarum. Estudios sobre las Órdenes Militares*, Madrid, 1999, pp. 377-395.
- MENÉNDEZ PIDAL, F. y GÓMEZ PÉREZ, E.: *Matrices de sellos españoles (siglos XII al XVI)*, Madrid, 1987.

- MERINDOL, C. de: “Signes de jérarchie sociale à la fin du moyen âge d’après le vêtement. Methodes et recherches”, en *Le vêtement. Histoire, archéologie et symbolique vestimentaires au Moyen Age* (dir. Pastorieau), Paris, 1989, pp. 181-222.
- MESA FERNÁNDEZ, A.: “Los mayorazgos españoles en la Edad Media”, *Hidalguía*, 55, nov.-dic. 1962.
- METTMANN, W.: *Cantigas de Santa María* (3 vols.) Madrid, 1986-1989.
- MICHELANT, M.: “Inventaire des vaiselles, bijoux, tapisseries, peintures, manuscrits, etc. de Marguerite d’Autriche, régente et gouvernante des Pays-Bas, dressé en son palais de Malines, le 9 Juillet 1523”, *Compte rendu des séances de la Commission Royale d’Histoire, ou Recueil de ses bulletins*, XII, 1871, p. 55.
- MÍNGUEZ, V.: “El retrato áulico y la iconografía solar: la imagen astral de los reyes hispanos durante el Antiguo Régimen”, *Millars. Espai i Història*, XIX, 1996, pp. 145-163.
- MÍNGUEZ, V.: *Los reyes solares. Iconografía astral de la monarquía hispánica*, Castellón, 2001.
- MITRE FERNÁNDEZ, E.: *Evolución de la nobleza en Castilla bajo Enrique III (1396-1406)*, Valladolid, 1968.
- MITRE FERNÁNDEZ, E.: “Mecanismos institucionales y poder real en la Castilla de Enrique III”, en *En la España Medieval. Estudios dedicados al profesor Julio González*, Madrid, 1988, pp. 317-327.
- MITRE FERNÁNDEZ, E.: *Los judíos de Castilla en tiempo de Enrique III. El pogrom de 1391*, Valladolid, 1994.
- MITRE FERNÁNDEZ, E.: *Una muerte para un rey. Enrique III de Castilla*, Valladolid, 2001.
- MOLINA I FIGUERAS, J.: *Arte, devoción y poder en la pintura tardogótica catalana*, Murcia, 1999.
- MONTESA, Marqués de: “Heráldica en el Museo del Prado”, *Arte Español*, II, 1963-67.
- MORALEJO ÁLVAREZ, S.: “La miniatura en los Tumbos A y B”, en *Los Tumbos de Compostela* (M.C. Díaz y Díaz, F. López Alsina y S. Moralejo Álvarez), Madrid, 1985, pp. 43-62.
- MORALEJO ÁLVAREZ, S.: “La iconografía en el reino de León (1157-1230)”, en *Alfonso VIII y su época*, Aguilar de Campoo, 1990, pp. 139-152.
- MORALEJO ÁLVAREZ, S.: “¿Raimundo de Borgoña (+1107) o Fernando Alfonso (+1214)? Un episodio olvidado en la historia del Panteón Real compostelano”, en

- Galicia en la Edad Media. Actas del Coloquio de Santiago de Compostela* 1987, Madrid, 1990, pp. 161-178.
- MORALES, C.: “Biblioteca de Palacio. Algunos cancioneros de los siglos XV y XVI”, *Reales Sitios*, VII, nº 26 (cuarto trimestre de 1970), pp. 45-52.
- MORÁN SAMANIEGO, J.: *El humanismo español desde Juan II de Castilla hasta los Reyes Católicos*, Cuenca, 1953.
- MORENO GARBAYO, J.: “Iconografía de los Reyes Católicos en la Biblioteca de Palacio”, *Reales Sitios*, VII, nº 26 (cuarto trimestre de 1970), pp. 41-44.
- MORENO NIETO, L.: *Guía de la Iglesia en Toledo*, Toledo-Madrid, 1975.
- MOXÓ, S. de: “De la nobleza vieja a la nobleza nueva. La transformación nobiliaria de Castilla en la Baja Edad Media”, en *Cuadernos de Historia*, anexos de la revista *Hispania*, 3, 1969, pp. 1-120.
- MOXÓ, S. de: “La nobleza castellano-leonesa en la Edad Media”, en *Hispania*, 114, 1970, pp. 50-51.
- MOYA VALGAÑÓN, J.G. (dir.): *Inventario artístico de Logroño y su provincia. Tomo I. Ábalos-Cellorigo*, Madrid, 1975.
- NIETO SORIA, J.M.: “Imágenes religiosas del rey y del poder real en la Castilla del siglo XIII”, *La España Medieval*, V (*Homenaje al Prof. D. Ánel Ferrari Núñez*), II, Madrid, 1986, pp. 709-729.
- NIETO SORIA, J. M.: “La transpersonalización del poder regio en la Castilla Bajomedieval”, en *Anuario de Estudios Medievales*, 17, 1987, pp. 559-570.
- NIETO SORIA, J. M.: *Fundamentos ideológicos del poder real en Castilla (siglos XIII-XVI)*, Madrid, Eudema, 1988, p. 227.
- NIETO SORIA, J.M.: *Ceremonias de la realeza. Propaganda y legitimación en la Castilla de los Trastámara*, Madrid, 1993.
- NIETO SORIA, J.M.: *Sancho IV, 1284-1295*, Palencia, 1994.
- NIETO SORIA, J.M.: “La Realeza”, en *Orígenes de la monarquía hispánica: propaganda y legitimación (ca. 1400-1520)* (dir. J.M. Nieto Soria), Madrid, 1999, pp. 25-62.
- NORDENFALK, K.: “Hatred, Hunting and Love. Three Themes Relatives to some manuscripts of Jean sans Peur”, en *Studies in Late Medieval and Renaissance Painting in Honor of Millard Meiss*, New York, 1977, tomo I, pp. 330 y ss.
- NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M.: “La indumentaria como símbolo en la iconografía funeraria”, *Fragmentos*, 10, 1984, pp. 72-84.

- NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M.: “El ritual de mesa en la miniatura: *Le bon repas* del Duque de Berry”, en *Actes du Colloque de Nice (15-17 octobre 1982)*, t. 2: *Cuisine, manières de table, régimes alimentaires*, Nice, 1984, pp. 33-43 (para nota pp. 37-41).
- NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M.: *La idea de inmortalidad en la escultura gallega*, Orense, 1985.
- NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M.: “Iconografía de humildad: el yacente de Sancho IV”, *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, III, 1985, pp. 169-175.
- NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M.: “Le vêtement de l’humilité: l’iconographie funéraire des gisants de Sanche IV, Henri III et Robert d’Anjou”, *Razo*, 7, 1987, pp. 115-131.
- NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M.: “La indumentaria como símbolo en la iconografía funeraria”, en *La idea y el sentimiento de la muerte en la Historia y en el arte de la Edad Media*, Santiago de Compostela, 1988, pp. 9-19.
- NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M.: “El sepulcro de Doña Sancha de Castilla. Su valor memorial y su función anagógica”, *A.E.A.*, 245, 1989, pp. 47-59.
- NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M.: “La arquitectura de las órdenes mendicantes en la Edad Media y la realidad de la «devotio moderna»”, *Archivo Ibero-americano*, XLIX, nº 193-194, 1989, pp. 123-139.
- NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M.: “Iconografía funeraria: la mujer y la fama póstuma”, en *Actas del III Curso de Cultura Medieval*, Aguilar de Campoo, 1991, pp. 95-105.
- NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M.: “Los «Gisants Sculptés» de Fontevraud y la estrategia simbólica de la iconografía funeraria como expresión de poder”, en *Poder y sociedad en la Galicia Medieval*, Santiago de Compostela, 1992, pp. 75-110.
- NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M.: “El rey, la catedral y la expresión de un programa”, en *Espacio, tiempo y forma*, VII, nº 5, 1992, pp. 27-51.
- NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M.: “Del mundo de la fe al mundo de los sentidos”, en *Vida y peregrinación* (catálogo de la exposición), Madrid, 1993, pp. 151-168.
- NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M.: “«Non avemos mayor sobre nos en lo temporal»: Alfonso X y la imagen de autoridad”, *Temas Medievales*, nº 3, 1993, pp. 29-48.
- NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M.: “El caballero, su panegírico y la conjuración del miedo”, *Semata*, 10 (*Cultura, poder y mecenazgo*), 1998, pp. 361-387.
- NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M.: *Muerte coronada. El mito de los reyes en la catedral compostelana*, Santiago, 1999.
- ORTI BELMONTE, M.Á.: *Córdoba monumental, artística e histórica*, vol. 3 de la *Colección de Estudios Cordobeses*, Córdoba, 1980.

- PÁEZ, E.: *Iconografía Hispana. Catálogo de los retratos de personajes españoles de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1966.
- PALACIOS MARTÍN, B.: “Los símbolos de la soberanía en la Edad Media española. El simbolismo de la espada”, en *VII centenario del infante don Fernando de la Cerda*, Ciudad Real, 1976, pp. 273-296.
- PALACIOS MARTÍN, B.: “Investidura de armas de los reyes españoles en los siglos XII y XIII”, *Gladius*, tomo especial (*Actas del Primer Simposio Nacional sobre «Las armas en la historia»*), Jaraiz de la Vera, 1988, pp. 153-192.
- PALAZUELOS, Vizconde de: *Toledo. Guía artístico-práctica*, Toledo, Imprenta, librería y encuadernación de Menor Hermanos, 1890.
- PALLARES, M.C. y PORTELA, E.: “Muerte y sociedad en la Galicia medieval”, en *La idea y el sentimiento de la muerte en la Historia y en el Arte de la Edad Media*, Santiago de Compostela, 1988, pp. 21-29.
- PANOFSKY, E.: *Tomb sculpture*, London, 1964.
- PANZAN, L.: *Recordanzas en tiempo del Papa Luna (1407-1435)* (Edición, prólogo y notas por G. de Andrés), Madrid, 1987.
- PARRO, Sisto Ramón: *Toledo en la mano, ó descripción histórico-artística de la magnífica Catedral y los demás monumentos y cosas notables que encierra esta famosa ciudad, antigua Côte de España, con una explicación sucinta de la Misa que se titula Muzárabe, y de las más principales ceremonias que se practican en las funciones y solemnidades religiosas de la Santa Iglesia Primada* (2 tomos), Toledo, Imprenta y librería de Severino López Fando, 1857.
- PATO DE MACEDO, F.: “O túmulo gótico de Santa Isabel”, en *Imagen de la Reina Santa. Santa Isabel, Infanta de Aragón y Reina de Portugal*, vol II (*Estudios*), Zaragoza, 1999, pp. 93-114.
- PÉREZ HIGUERA, M^a.T.: “Ferrand Gonzalez y los sepulcros del taller toledano (1385-1410)”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XLIV, 1978, pp. 129-144.
- PÉREZ HIGUERA, T.: “Los sepulcros de Reyes Nuevos (Catedral de Toledo)”, *Tekné*, nº 1, 1985-I, pp. 131-139.
- PÉREZ HIGUERA, T: *La Puerta del Reloj en la Catedral de Toledo*, Toledo, 1987.
- PÉREZ HIGUERA, T.: “Toledo”, en *Castilla-La Mancha. Toledo, Guadalajara y Madrid*, vol. 13 de *La España Gótica*, Madrid, 1989, pp. 11-158.
- PÉREZ MONZÓN, O.: “Tumbo Menor de Castilla”, en *Maravillas de la España medieval. Tesoro Sagrado y Monarquía* (dir. científico I.G. BANGO TORVISO), tomo I (*Estudios y catálogo*), León-Madrid, 2001, ficha nº 48 (en colaboración con J. GAITE PASTOR), pp. 127-128.

- PÉREZ SEDANO, A.: *Datos documentales inéditos para la Historia del Arte Español. Notas de Archivo de la Catedral de Toledo*, tomo I, Madrid, 1914.
- PHILIPS, W.D.: *Enrique IV and the crisis of Fifteenth-Century Castile, 1425-1480*, Cambridge (Mass), 1978.
- PIQUERO LÓPEZ, M^a.A.B.: “Relación del retablo del arzobispo don Sancho de Rojas con la capilla de San Blas de Toledo y sus influencias italianas”, en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte (Granada 1973)*, tomo I, Granada, 1976, pp. 441-448.
- PIQUERO LÓPEZ, M^a.A.B.: *La pintura toledana anterior a 1450 (El trecento)*, 2 tomos, Madrid, 1983.
- PIQUERO LÓPEZ, M^a.A.B.: *La Pintura Gótica de los siglos XIII y XIV*, Barcelona, 1989.
- PIQUERO LÓPEZ, M^a.A.B.: *Influencia italiana en la pintura gótica castellana*, Madrid, 1992.
- PIQUERO LÓPEZ, M^a.A.B.(a): “Virgen de Tobed”, en *Maravillas de la España medieval. Tesoro Sagrado y Monarquía* (dir. científico I.G. BANGO TORVISO), tomo I (*Estudios y catálogo*), León-Madrid, 2001, ficha nº 187, pp. 443-445).
- PIQUERO LÓPEZ, M^a.A.B.(b): “Virgen con el Niño. Tabla central del retablo del arzobispo don Sancho de Rojas”, en *Maravillas de la España medieval. Tesoro Sagrado y Monarquía* (dir. científico I.G. BANGO TORVISO), tomo I (*Estudios y catálogo*), León-Madrid, 2001, ficha nº 188, pp. 445-447).
- PISA, Francisco de: *Apuntamientos para la II parte de la “Descripción de la Imperial ciudad de Toledo”* (según la copia manuscrita de D. Francisco de Santiago Palomares, con notas originales autógrafas del Cardenal Lorenzana. Estudio preliminar, transcripción y notas de José Gómez-Menor Fuentes), Toledo, 1976.
- PLANAS BADENAS, J.: “La miniatura catalana en los inicios del siglo XV: análisis de un códice escurialense”, *Reales Sitios*, año XXVIII, nº. 108 (2º trimestre de 1991), pp. 49-56.
- PLANAS BADENAS, J.: “El manuscrito de París. Las miniaturas”, en *Libro del caballero Zifar. Códice de París*, vol. II (*Estudios publicados bajo la dirección de Francisco Rico*), Barcelona, 1996, pp. 137-192; 279-284.
- POLO BENITO, J.: *Las pinturas murales de la capilla de san Blas en la Catedral Primada de Toledo*, Toledo, 1925.
- POMPEY, F.: *Retratos reales (Temas españoles, Núm. 275)*, Madrid, 1956.
- PONZ, A.: *Viaje de España*. Seguido de los dos tomos del *Viaje fuera de España* (Preparación, introducción e índices adicionales de C. M^a. del Rivero), Madrid, 1947.

- POST, C.R.: *A history of Spanish painting*, vol. II, Cambridge (Mass.), 1930.
- POST, C.R.: *A History of Spanish painting*, vol. IV-2, Cambridge (Mass.), 1933.
- RAMÍREZ Y BENITO, F.: *El tesoro de Toledo. Descripción de la Iglesia Primada de las Españas, parroquias, conventos, ermitas y de cuanto en la actualidad existe de más nombradía en esta monumental é imperial ciudad*, Toledo, Imprenta de Felipe Ramírez, 1894.
- RAPP, F.: “La reforme religieuse et la meditation de la mort a la fin du Moyen Age”, en *La mort au Moyen Âge*, Colloque de la Société des Historiens Médiévistes de l’Enseignement Supérieur Public, Strasbourg, 1975, pp. 53-66.
- RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, tomo I / vol. 2, Barcelona, 1996.
- REVUELTA SOMALO, J.M^a.: “Renovación de la vida espiritual”, en “Los Trastámara y la unidad española (1369-1517)”, en *Historia General de España y América*, tomo V, Madrid, 1981.
- REVUELTA SOMALO, J.M^a.: *Los jerónimos. Una orden religiosa nacida en Guadalajara*, Guadalajara, 1982.
- RICHERT, G.: *La pintura medieval en España*, Barcelona, 1926.
- RIESCO TERRERO, A.: *Introducción a la sigilografía*, Madrid, 1978.
- RIGHETTI, M.: *Historia de la liturgia*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1956.
- RIQUER, M. de: *L’arnès del cavaller*, Barcelona, 1968.
- RIVERA GARRETAS, M.: *La encomienda, el priorato y la villa de Uclés en la Edad Media (1174-1310). Formación de un señorío de la Orden de Santiago*, Madrid-Barcelona, 1985.
- RIVERA RECIO, J.F.: *Guía de la Catedral de Toledo*, Toledo, 1949.
- RIVERA RECIO, J.F.: *Los arzobispos de Toledo en la Baja Edad Media (S. XII-XV)*, vol. III de la serie segunda “*Vestigios del Pasado*”, Toledo, 1969.
- RODRÍGUEZ ALBO, J.A.: *El Monasterio de Santa María la Real de las Huelgas y el Hospital del Rey de Burgos*, Burgos, 1950 (2ª edición reajustada y ampliada).
- RODRÍGUEZ DE MARIBONA Y DÁVILA, M.: *Los Herederos de la Corona Española. Historia de los Príncipes de Asturias*, Madrid, 1996.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ, A.: *El Real Monasterio de las Huelgas de Burgos y el Hospital del Rey (Apuntes para su historia y colección diplomática con ellos relacionada)* (2 vols.), Burgos, 1907.

- RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, L.: *Historia del Monasterio de San Benito el Real de Valladolid*, Valladolid, 1981.
- RODRÍGUEZ MONTEDERRAMO, J.L.: “Las glosas latinas a la *Anacephaleosis* y las adiciones de Juan de Villafuerte”, *Reales Sitios*, año XXXIII, nº. 129 (3º trimestre de 1996), pp. 16-25.
- ROMERO ABAO, A. del R.: “Las Fiestas de Sevilla en el siglo XV” (I Parte de *Las Fiestas de Sevilla en el siglo XV. Otros estudios*), Madrid, 1991, pp. 11-178.
- ROUBAUD, S.: “Les manuscrits du *Regimiento de príncipes et l’Amadis*”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, V, 1969, 207-222.
- ROUBAUD, S.: “Encore sur le *Regimiento et l’Amadis*”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, VI, 1970, pp. 435-438.
- ROUND, N.G.: *The greatest man uncrowned. A study of the fall of Don Alvaro de Luna*, London, 1986.
- ROUX, J.-P.: *Le roi. Mythes et symboles*, Francia, 1995.
- RUBIO PIQUERAS, F.: “Episcopologio toledano. Notas epigráficas para su estudio”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, XI, nº 38-39, enero-junio de 1929, pp. 51-104
- RUBIO, G. y ACEMEL, I.: *Historia de Nuestra Señora de Guadalupe*, Barcelona, 1926.
- RUCQUOI, A.: *Valladolid en la Edad Media*, tomo I (*Génesis de un poder*) y tomo II (*El mundo abreviado*), Valladolid, 1987.
- RUIZ, E.: “Los pliegues ideológicos de un privilegio rodado”, *Reales Sitios*, año XXXIV, nº. 131 (1º trimestre de 1997), pp. 9-17.
- RUIZ, T.F.: “Une royauté sans sacre: la monarchie castillane du bas Moyen Age”, *Annales. Économies. Sociétés. Civilisations*, 39, 1984, pp. 429-453.
- RUIZ, T.F.: “L’image du pouvoir à travers les sceaux de la monarchie castillane”, en *Génesis medieval del Estado Moderno: Castilla y Navarra (1250-1370)* (ed. A. Rucquoi), Valladolid, 1987, pp. 217-227.
- RUIZ ALCON, M^a.T.: “Armería Real de Madrid. Armas conservadas por los Reyes Católicos”, *Reales Sitios*, año VII, nº 26 (cuarto trimestre de 1970), pp. 53-59.
- RUIZ ALCON, M^a.T.: “Armaduras de caballos en la Real Armería de Madrid”, *Reales Sitios*, año IX, nº 33 (tercer trimestre de 1972), pp. 65-75.
- RUIZ GARCÍA, E.: “El sueño de la edición múltiple: unos testimonios tempranos”, *Pliegos de Bibliofilia*, 8, 4º trimestre 1999, pp. 5-25.

- RUIZ MALDONADO, M.: “El sepulcro de Doña Beatriz de Portugal en *Sancti Spiritus*, Toro”, *Goya*, nº 237, 1993, pp. 142-148.
- RUIZ MATEOS, A.; PÉREZ MONZÓN, O. y ESPINO NUÑO, J.: “Las manifestaciones artísticas”, cap. X de *Orígenes de la Monarquía Hispánica: propaganda y legitimación (ca. 1400-1520)* (dir. J.M. Nieto Soria), Madrid, 1999, pp. 341-368.
- RUIZ SOUZA, J.C.: “Santa Clara de Tordesillas. Nuevos datos para su cronología y estudio: la relación entre Pedro I y Muhammad V”, *Reales Sitios*, año XXXIII, nº. 130 (4º trimestre de 1996), pp. 32-40.
- RUIZ SOUZA, J.C.: “La Iglesia de Santa Clara de Tordesillas. Nuevas consideraciones para su estudio”, *Reales Sitios*, año XXXVI, nº. 140 (2º trimestre de 1999), pp. 2-13.
- SALVADO MARTÍNEZ, B.: “Tumbo de Toxosoutos”, *Compostellanum*, XXXVI, 1982, pp. 165-232.
- SALVADOR MIGUEL, N.: “Literatura medieval castellana”, en *Castilla se abre al Atlántico. De Alfonso X a los Reyes Católicos* (vol. X de *Historia de España. Historia 16*), Madrid, 1995, pp. 108-139.
- SÁNCHEZ AMEIJERAS, M^a.R.: “El Arnés y el armamento del caballero medieval gallego (1350-1450)”, *Acta Historica et Archaeologica Medievalia*, 10, 1989, pp. 427-436.
- SÁNCHEZ AMEIJERAS, M^a.R.: “Circulación de modelos y talleres itinerantes: el papel de artistas y comitentes en la evolución tipológica de la escultura funeraria en la Galicia medieval”, en *El arte en los caminos*, tomo II de *Los caminos y el arte. Actas*, VI Congreso Español de Historia del Arte C.E.H.A., Universidad de Santiago de Compostela, 1989, pp. 233-239.
- SÁNCHEZ AMEIJERAS, R.: “Escultura funeraria en Galicia (1350-1450): la imagen de la nueva nobleza enriqueña”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, nº 3, primer semestre de 1989 (vol. dedicado a. *Actas del Primer Coloquio de Iconografía*), pp. 141-147.
- SÁNCHEZ BENIRO, J.M.: *La Corona de Castilla y el comercio exterior*, Madrid, 1993.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F.J.: “Los pintores de los Reyes de Castilla”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXII, 1914, pp. 62-80.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F.J.: “Los pintores de Cámara de los Reyes de España”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXIII, 1914-1915.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F.J.: “El retablo viejo de San Benito el Real de Valladolid en el Museo del Prado”, *Archivo Español de Arte*, 45, 1940-41.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F.J.: *Los retratos de los Reyes de España*, Madrid, 1943.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F.J.: *Libros, tapices y cuadros que coleccionó Isabel la Católica*, Madrid, 1950.

- SÁNCHEZ CANTÓN, F.J. y PITA ANDRADE, J.: *Retratos de los reyes de España*, Barcelona, 1948.
- SÁNCHEZ PRIETO, A.B.: *Enrique IV el Impotente*, Madrid, 1999.
- SANPERE I MIQUEL, A.: *Els trecentistes catalans*, Barcelona, 1924.
- SANZ FUENTES, M^a.J. y SIMÓ RODRÍGUEZ, M^a.I.: *Catálogo de Documentos contenidos en los libros de Cabildo del Concejo de Sevilla* (Serie Filosofía y Letras, nº 33 de *Anales de la Universidad de Sevilla*), Sevilla, 1975.
- SARALEGUI, L. de: “La Virgen de la Leche”, *Archivo de Arte Valenciano* (1930), pp. 85-98.
- SASTRE Y ARRIBAS,: “Un código medieval como fuente documental para el estudio de la heráldica: las Cantigas de Santa María”, *Reales Sitios*, año XXVII, nº. 103 (1º trimestre de 1990), pp. 21-29.
- SCHRAMM, P.E.: *Las insignias de la realeza en la Edad Media española*, Madrid, 1960.
- El Scriptorium alfonsí: de los Libros de Astrología a las “Cantigas de Santa María”* (coord. J. Montoya Martínez y A. Domínguez Rodríguez), Madrid, 1999, pp. 127-148.
- SENTENACH, N.: *El escudo de España*, Madrid, 1916.
- SERRANO, L.: *Los conversos D. Pablo de Santa María y D. Alfonso de Cartagena, obispos de Burgos, gobernantes, diplomáticos y escritores*, Madrid, 1942.
- SICART GIMÉNEZ, Á.: *Pintura medieval. La miniatura*, Santiago de Compostela, 1981.
- SICART GIMÉNEZ, Á.: “La actividad artística en los *scriptoria* monacales gallegos en la Edad Media. El *Tumbo de Toxos Outos*”, *Boletín Auriense*, 12, 1982, pp. 243-261.
- SICART GIMÉNEZ, Á.: “La iconografía de Santiago ecuestre en la Edad Media”, *Compostellanum*, nº 27, 1982, pp. 11-32.
- SIGÜENZA, fray J. de: *Historia de la Orden de San Jerónimo*, 2 tomos (núms. 8 y 12 de la N.B.A.E.), Madrid, 1907 y 1909 (reedición, con estudio preliminar de F.J.Campos y Fernández Sevilla: Salamanca, 2000).
- SILVA Y VERASTEGUI, S. de: *La miniatura medieval en Navarra*, Pamplona, 1989.
- SOLER DEL CAMPO, Á.: “Dos escudos procedentes del Monasterio de San Salvador de Oña en la Real Armería”, *Reales Sitios*, año XXXIII, nº. 127 (1º trimestre de 1996), pp. 19-25.
- S. de P.: “Una visita al Monasterio de Santa Clara de Tordesillas”, *Reales Sitios*, IV, nº 14 (cuarto trimestre de 1967), pp. 25-36.

- STÉFANO, L. de: “El malhechor feudal en el *Libro del cauallero Zifar*”, *Anales de Filología Hispánica*, III, 1987, pp. 25-35.
- STRONG, R.: *Arte y poder*, Madrid, 1988.
- SUÁREZ BILBAO, F.: *Enrique III. 1390-1406*, Palencia, 1994.
- SUÁREZ FERNÁNDEZ, L.: “Los Trastámaras de Castilla y Aragón en el s. XV”, en *Historia de España* (dir. Menéndez Pidal), tomo XV, Madrid, 1964.
- SUÁREZ FERNÁNDEZ, L.: “Castilla (1350-1406)”, en *Historia de España* (dir. R. Menéndez Pidal), tomo XIV, Madrid, 1966.
- SUÁREZ FERNÁNDEZ, L.: *Nobleza y monarquía. Puntos de vista sobre la Historia política castellana del siglo XV*, Valladolid, 1975.
- SUÁREZ FERNÁNDEZ, L.: *Historia del reinado de Juan I de Castilla*, tomo I (Estudio), Madrid, 1977.
- SUÁREZ FERNÁNDEZ, L.: “La casa de Trastámara”, en “Los Trastámara y la unidad española (1369-1517)”, en *Historia General de España y América*, tomo V, Madrid, 1981.
- SUÁREZ FERNÁNDEZ, L.: *Los Trastámara y los Reyes Católicos* (tomo 7 de *Historia de España. Gredos*), Madrid, 1985.
- SUÁREZ FERNÁNDEZ, L.: *Juan I. 1379-1390*, Palencia, 1994.
- SUÁREZ FERNÁNDEZ, L.: *Monarquía Hispana y revolución Trastámara*, Madrid, 1994.
- SUÁREZ FERNÁNDEZ, L.: *Enrique IV de Castilla. La difamación como arma política*, Barcelona, 2001.
- SUÁREZ FERNÁNDEZ, L.: *Nobleza y Monarquía. Entendimiento y rivalidad. El proceso de construcción de la Corona española*, Madrid, 2003.
- SUÁREZ FERNÁNDEZ, L.: *Los Reyes Católicos*, Barcelona, 2004.
- TEIJEIRA PABLOS, M^a.D.: “Un ejemplo de iconografía marginal funeraria: la orla del sepulcro del infante Alfonso en la Cartuja de Miraflores”, *Reales Sitios*, año XXXIV, n^o. 133 (3^o trimestre de 1997), pp. 35-43.
- TORMO Y MONZÓ, E.: *Las viejas series icónicas de los reyes de España*, Madrid, 1916.
- TORMO Y MONZO, E.: *Los jerónimos*, Madrid, 1919.
- TORRES BALBAS, L.: *Arquitectura gótica*, vol. 7 de *Ars Hispaniae*, Madrid, 1956.

- TORRES FONTES, J.: “La regencia de Don Fernando de Antequera”, *Anuario de Estudios Medievales*, Barcelona, 1964, pp. 375-419.
- TORRES FONTES, J.: “Don Fernando de Antequera y la romántica caballeresca”, en *Miscelánea medieval murciana*, tomo V, Murcia, 1980, p. 85
- TORROBA Y BERNALDO DE QUIRÓS, F.: *Guía de Toledo*, Madrid, 1980.
- TORROJA MÉNDEZ, C. (con la colaboración de Almudena SÁNCHEZ PALENCIA): *Catálogo del Archivo de Obra y Fábrica de la Catedral de Toledo* (tomo I: *Serie de Libros. Siglos XIV-XVI*), Toledo, 1977.
- TRAMOYERES BLASCO, L.: “La Virgen de la Leche en el arte”, *Museum*, III (1913), pp. 79-86.
- TRENS, M.: *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, 1947.
- TRENS, M.: *La Eucaristía en el arte español*, Barcelona, 1952.
- TRICHET, L.: *La costume du clergé. Les origines et son évolution en France d'après les règlements de l'Eglise*, Paris, 1986.
- TUCOO-CHALA, P.: *Gastón Fébus. Un grand prince d'Occident au XIV siècle*, Pau, 1976, p. 219.
- VALDEÓN BARUQUE, J.: *Enrique II de Castilla: la guerra civil y la consolidación del régimen (1366-1371)*, Valladolid, 1966.
- VALDEÓN BARUQUE, J. (y N. SALVADOR MIGUEL): *Castilla se abre al Atlántico. De Alfonso X a los Reyes Católicos*, vol. 10 de *Historia de España. Historia 16*, Madrid, 1995.
- BALDEÓN BARUQUE, J.: *Los Trastámara. El triunfo de una dinastía bastarda*, Madrid, 2001.
- VALDEÓN BARUQUE, J.: *Pedro I el Cruel y Enrique de Trastámara ¿La primera guerra civil española?*, Madrid, 2002.
- VARELA CAMPOS, P.: “El hombre ante el Más Allá: la muerte y la búsqueda de inmortalidad”, *Cuadernos de Estudios Medievales y Ciencias y Técnicas Historiográficas*, 18-19, 1993-1994, pp. 17-35.
- VAUCHEZ, A.: *La Spiritualité du Moyen Âge occidental. VIII-XII siècles*, Paris, 1975, p. 74.
- VICENTE BAJO, J.A.: *Episcopologio salmantino desde la Antigüedad hasta nuestros días*, Salamanca, 1901.
- Vida y Peregrinación*, Madrid, 1993.

- VIZUETE MENDOZA, J.C.: *Guadalupe: un monasterio jerónimo (1389-1450)*, Madrid, 1988.
- YARZA LUACES, J.: "Iconografía de la crucifixión en la miniatura española. Siglos X al XII", *Archivo Español de Arte*, tomo XLVIII, 1974, pp. 13-37.
- YARZA LUACES, J.: "Notas sobre las relaciones texto-imagen, principalmente en la ilustración del libro hispano medieval", en *V^e Congr s Espanyol d'Hist ria de l'Art* (Barcelona, 1984), Barcelona, 1986, vol. I.
- YARZA LUACES, J.: "La imagen del rey y la imagen del noble en el siglo XV castellano", en *Realidad e imágenes del poder. España a fines de la Edad Media* (coord.. A. Rucquoi), Valladolid, 1988, pp. 267-292.
- YARZA LUACES, J.: "La capilla funeraria hispana en torno a 1400" , en *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*, Santiago de Compostela, 1989, pp. 67-91.
- YARZA LUACES, J.: "La miniatura en Galicia, León y Castilla en tiempos del Maestro Mateo", en *Actas Simposio Internacional sobre "O Pórtico da Gloria e a Arte do seu Tempo"*, Santiago de Compostela, 1991, pp. 319-355
- YARZA LUACES, J.: "Isabel la Católica, promotora de las Artes", *Reales Sitios*, XXVIII, 1991, pp. 57-64.
- YARZA LUACES, J.: "Clientes, promotores y mecenas en el arte medieval hispano", en *Actas del VII Congreso Español de Historia del Arte (Murcia, 1988)*, tomo I, Murcia, 1992, pp. 15-47.
- YARZA LUACES, J.: *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*, Madrid, 1993.
- YARZA LUACES, J.: "El retrato medieval: la presencia del donante", en *El retrato en el Museo del Prado*, Madrid, 1994, pp. 67-97.
- YARZA LUACES, J.: "Imágenes reales hispanas en el fin de la Edad Media", en *Poderes públicos en la Europa medieval*, XII Semana de Estudios Medievales de Estella, Pamplona, 1997, pp. 441-500.
- YARZA LUACES, J.: *La Nobleza ante el Rey. Los grandes linajes castellanos y el arte en el siglo XV*, Madrid, 2003.
- ZARCO DEL VALLE, M.R.: "Documentos inéditos para la historia de las Bellas Artes en España", en *Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España*, tomo LV, Madrid, Imprenta de la viuda de Calero, 1870, pp. 201-640 (Edición facsimilar en Vaduz, 1966).

ÍNDICE

	Pág.
INTRODUCCIÓN	3
PARTE A	
<i>LA DINASTÍA TRASTÁMARA EN EL TRONO CASTELLANO</i>	9
CAPÍTULO I: LOS TRASTÁMARA, REYES DE CASTILLA	11
I.1.- El reino de Castilla en la crisis del siglo XIV	15
I.2.- El conflictivo reinado de Pedro I (1350-1369)	18
I.3.- La lucha fratricida entre Pedro I y Enrique de Trastámara: la legitimidad dinástica	24
I.4.- La subida al trono de Enrique II de Trastámara: entre la consolidación del poder y la reivindicación dinástica (1369-1379)	30
I.5.- Juan I y el conflicto con Portugal (1379-1390)	38
I.6.- Enrique III (1390-1406) y Catalina de Lancaster (1390-1406)	49
I.7.- Juan II y las luchas señoriales (1406-1454)	55
I.8.- Enrique IV y el problema sucesorio (1454-1474)	63
CAPÍTULO II: LA CASTILLA DE LOS TRASTÁMARA	73
II.1.- Panorama social de la Castilla de los Trastámara	75
II.2.- La evolución económica en el reino castellano	104
II.3.- La Iglesia: del Cisma a la reforma	114
II.4.- Panorama cultural en la Castilla de los Trastámara	129
PARTE B	
<i>LA CONFORMACIÓN ICONOGRÁFICA DE LA IMAGEN REAL DE LOS TRASTÁMARA</i>	145
CAPÍTULO III: LOS SÍMBOLOS DE LA CONDICIÓN REGIA EN LA ICONOGRAFÍA DE LOS TRASTÁMARA CASTELLANOS	147
III.1.- La corona	156
III.2.- La espada	172
III.3.- El cetro	182
III.4.- El <i>globus</i> o pomo.....	186

III.5.- La lanza	190
III.6.- El trono	192
III.7.- Las armas reales	196
III.8.- Los escudos	201
III.9.- Los pendones reales	205
III.10.- Las vestiduras.....	208

CAPÍTULO IV: SOPORTES PARA LA ICONOGRAFÍA REGIA:

OBRAS Y ARTÍFICES	215
IV.1.- La escultura lúnea	218
IV.2.- La escultura pétrea	225
IV.3.- La pintura sobre tabla	233
IV.4.- La miniatura	237
IV.5.- La orfebrería	261
IV.6.- La numismática	263
IV.7.- La sigilografía	266

PARTE C

<i>PRESENCIA: “POR LA GRACIA DE DIOS REYES DE CASTILLA Y DE LEÓN”</i>.....	269
---	------------

CAPÍTULO V: LA IMAGEN DE “APARATO”:

ICONOGRAFÍA DE PODER	271
V.1.- El rey y la <i>imago maiestas</i>	274
En la sigilografía ..	275
En la numismática.....	290
En la miniatura	309
En la escultura: la <i>Sala de los Reyes</i> del Alcázar de Segovia	353
V.2.- El retrato regio ecuestre	363
En la sigilografía	364
En la numismática	371
En la miniatura	374
V.3.- Otras variantes iconográficas de poder	383
El rey como metáfora del cuerpo político: en la milicia, en el derecho o en la justicia, con los atributos de la <i>potestas</i>	383
La efigie coronada	401

CAPÍTULO VI: ICONOGRAFÍA DE PIEDAD

VI.1.- La <i>Virgen de Tobed</i> : el exvoto dinástico de Enrique II en el preámbulo de su definitiva subida al trono castellano	408
VI.2.- La tabla central del retablo de don Sancho de Rojas o la reivindicación del papel arzobispal en la subida al trono de Juan II	

VI.3.- Enrique IV y la Custodia Procesional de la catedral de Calahorra (“ <i>El Ciprés</i> ”)	446
CAPÍTULO VII: ICONOGRAFÍA DEL OCIO	455
VII.1.- El rey y la caza	458
VII.2.- El rey y la cetrería	466
 PARTE D	
<i>MEMORIA: LA MUERTE CORONADA COMO EMBLEMA DE PODER, IDENTIDAD Y FAMA PÓSTUMA</i>	471
CAPÍTULO VIII: EL CENOTAFIO REGIO Y SU EMPLAZAMIENTO	473
VIII.1.- Precedentes en la conformación de las necrópolis regias castellano-leonesas.....	476
VIII.2.- Una necrópolis regia para los Trastámara en la catedral de Toledo	486
VIII.3.- La elección de nuevos lugares conventuales de enterramiento regio en el siglo XV: Miraflores, Guadalupe y Toro	510
CAPÍTULO IX: ENTRE LA IMAGEN REGIA COMO CUERPO POLÍTICO Y COMO ACTO DE HUMILDAD	521
IX.1.- Las imágenes yacentes de los reyes Trastámara en la catedral de Toledo	524
IX.2.- El sepulcro de doña Juana de Castro en la catedral de Santiago	551
IX.3.- El sepulcro de doña Beatriz de Portugal en el convento de <i>Sancti Spiritus</i> de Toro	557
CAPÍTULO X: NUEVOS TIEMPOS, NUEVOS GESTOS ANTE LA MUERTE	573
La estatua orante del rey Pedro I	575
 CONCLUSIONES	589
 FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA	597
ABREVIATURAS UTILIZADAS	599
FUENTES INÉDITAS	601
FUENTES PUBLICADAS	602
BIBLIOGRAFÍA GENERAL	605